Leopoldo La Rubia

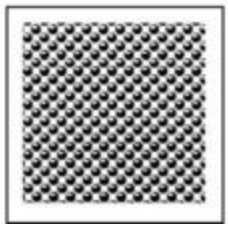
KAFKA Y EL CINE

La estética de lo *kafkiano* en el séptimo arte

Biblioteca Nueva

KAFKA Y EL CINE

LA ESTÉTICA DE LO KAFKIANO EN EL SÉPTIMO ARTE



BIBLIOTECA *OTRAS EUTOPÍAS*

COLECCIÓN INTERDISCIPLINAR DE ESTUDIOS CULTURALES

dirigida por Luis Puig Sergio Sevilla Jenaro Talens Santos Zunzunegui

LEOPOLDO LA RUBIA

KAFKA Y EL CINE

LA ESTÉTICA DE LO KAFKIANO EN EL SÉPTIMO ARTE

BIBLIOTECA NUEVA

grupo editorial siglo veintiuno

siglo xxi editores, s. a. de c. v.

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREROS
04310, **MEXICO**, DF

siglo xxi editores, s. a.
GUATEMALA 4824,

www sigloxxieditores com mx

C 1425 BUP, **BUENOS AIRES**, ARGENTINA
www sigloxxieditores com ar

salto de página, s. l.
ALMAGRO 38,

biblioteca nueva, s. l.
ALMAGRO, 38,

28010, **MADRID**, ESPAÑA
www saltodepagina com

28010, **MADRID**, ESPANA
www bibliotecanueva es

editorial anthropos / nariño, s. l.
DIPUTACIÓ, 266,

08007, **BARCELONA**, ESPANA
www anthropos editorial com

Cubierta: A. Imbert

Imagen de cubierta: Jaroslav Róna (escultor) y Ana Belén Tello (design)

© Leopoldo La Rubia, 2013

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2013
Almagro, 38

28010 Madrid
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-9940-684-8

Edición en formato digital: 2013

Conversión a formato digital: Fotocomposición Márvel S. L.

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

A mi esposa Tatiana
y a mis hijas Irina, Sofía y Ana Manuela

Agradecimientos

Nunca aparecerán en este lugar todos cuantos me ayudaron, de una manera u otra, en la redacción final de este libro. Directa o indirectamente se encuentran implícitas en sus páginas decenas de personas que en un aula, en una charla o una acalorada discusión aportaron algo sin saberlo. Sin embargo, quiero hacer especial mención a mi hermano Francisco La Rubia por su constante apoyo y por sus raudas respuestas a la lluvia de cuestiones que con frecuencia le lanzo. A José Juan Noguera por sus sugerencias y críticas. A Tanya Pak por su apoyo en la traducción de los diálogos de las películas en lengua rusa. A María del Carmen Lara por su apoyo en todo tipo de cuestiones, así como al Departamento de Filosofía II de la Universidad de Granada, y a nuestro director, Álvaro Vallejo. A José García Leal y José E Zúñiga del área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Granada. A Juanjo Vicente por facilitarme algunas películas que yo no logré conseguir. También quiero agradecer su apoyo y colaboración a Phil Hall y Luis Sáez Rueda. Finalmente, a Jonathan Parker mi admiración y agradecimiento por sus sugerencias, y a Jaroslav Róna por su escultura de Kafka que sirve como cubierta del libro, así como a Ana Belén Tello por su fantástico diseño de portada (www.anatello.com).

Pues sí, Kafka era un realista

GEORG LUKÁCS

CAPÍTULO I

Ensayo sobre Kafka y el cine

¿ES LO KAFKIANO CINEMATOGRÁFICO? UNA APROXIMACIÓN

Antes de llevar a cabo una breve, aunque necesaria incursión en el concepto mismo de lo kafkiano, doy por sentado que, aproximadamente, la mayoría de los lectores de este libro tienen una idea más o menos vaga, más o menos desarrollada de qué pueda ser eso que de un tiempo a acá se menciona, cada vez con mayor profusión, en todos los medios de comunicación visuales, escritos o radiofónicos y, por supuesto, en la conversaciones entre amigos, que no es otra cosa que lo kafkiano, concepto este, generalmente, aplicado a situaciones.

Como el concepto mismo se aplica generalmente a situaciones, aunque no solamente, el arte, por su condición simbólica, se ha hecho eco de manera muy significativa y sugerente de este tipo de situaciones, de tal manera que lo kajkiano podemos encontrarlo no sólo en la obra del escritor checo en lengua alemana Franz Kafka, aunque no toda su obra sea kajkiana, extremo este que abordaremos más adelante, sino en la obra de muchos otros autores, pero no solo en la literatura, sino, incluso en las artes plásticas y, por supuesto, en el cine.

Podría dar la sensación de que el cine, por su propia naturaleza (es un medio que incorpora desde lo visual, a lo sonoro y más allá de esto, puede incluir la percepción de todas las demás artes, salvo lo táctil) y tal y como es concebido en la actualidad, es una especie de cajón de sastre donde todo cabe. Esto es, quizás, debido a que el cine ha sufrido muchas vicisitudes a lo largo de sus poco más de cien años de historia en la que ha recorrido todo tipo de orientaciones, funciones, reorientaciones, etc. En la actualidad asistimos a un panorama en el que los efectos especiales tienen una importancia, por diversas razones, que ensombrece o mitiga la proyección

de otras formas de entender el cine que no incluyen esos efectos que parecen ser tan del agrado de las mayorías.

No perdamos de vista, no obstante, que el cine en su corta pero intensísima vida en comparación con otra artes, no ofrece, afortunadamente, una única orientación en cuanto a su público. El cine, por el contrario, ofrece la posibilidad de públicos muy diversos y que más allá de su orientación meramente comercial (industria del entretenimiento, no siempre artística) nos da la oportunidad, lamentablemente con no demasiada frecuencia, de vérnoslas con auténticas obras de arte o, en su defecto dentro de esta orientación, con producciones dignísimas que una vez visualizadas merodean por nuestra cabeza durante mucho tiempo prestándose a la reflexión, a la discusión, al debate, en definitiva, de ideas propio de toda obra de arte.

Como ya nos hiciera ver Ortega y Gasset, lo importante en una obra de arte no es necesariamente lo que dice, sino cómo lo dice. En ese sentido, la mejor obra literaria adaptada al cine puede ser un auténtico fiasco, mientras que una mediocre obra puede ser el germen -en manos de un buen director que atraviese por un buen momento de su carrera-, de una gran película. El cine, además, por la versatilidad de sus medios, puede plasmar las más variopintas obras, desde lo más incomprensible y minoritario, tipo Dadá (Symphonie diagonale, de Viking Eggeling; Anemic cinema, de Marcel Duchamp; Emak Bakia, de Man Ray o Ballet Mecanique, de Fernand Léger), a las más modernas superproducciones hollywoodienses que son, a la postre, vistas por millones de espectadores alrededor del mundo. .. ..

Ahora bien, más allá de las producciones de cine experimental, que no por ser experimental ha de ser bueno, como no por gastar millones de dólares y por muy espectacular que sea tampoco ha de ser buena una producción -es más, hay quien sostendría que por gastar tanto dinero está asegurado que no sea buena-, existen formas y motivos claramente cinematográficos. Qué duda cabe que el amor es y será uno de los motivos principales en la creación artística, sea ésta cual sea. La calidad (o los indicadores de calidad, o síntomas de lo artístico) de la obra dependerá,

efectivamente, de muchas cuestiones, pero está claro que el amor es una de las más importantes -cuando no la más-, pasiones humanas, de ahí su recurrencia en el arte. Las pasiones humanas, por tanto, ocuparían un lugar destacado en las temáticas o motivos de muchas producciones cinematográficas. Otras pasiones como la envidia, el odio aparecen en un alto porcentaje de películasl, así como el poder, la guerra, las relaciones entre padres e hijos, etc.

Curiosamente, el tratamiento de esos motivos y temáticas pueden ser vistos desde los más diversos ángulos, como el drama, la comedia o la ciencia ficción, a lo que habría que añadir la propia visión que el realizador tiene desde su propio background o su visión del mundo. Ello hace del cine un medio, en ocasiones artístico, de una prolifidad prácticamente inagotable. Sin embargo, a las temáticas y motivos previamente citados se podrían añadir algunas otras que incitan a la reflexión con mayor rotundidad que otras. La película Solaris (tanto la de Andréi Tarkovski como la de Steven Soderbergh), basada en la novela homónima del escritor polaco Stanislaw Lem, trata sobre el alma, de ahí la extrañeza que nos produce al verla. El tema no es de los más tratados en el cine, por razones obvias, sin embargo la lucidez de ambos directores queda fuera de toda duda.

Hemos visto, por tanto, que las temáticas pueden ser de lo más variopintas, pero unas se prestan más a la representación cinematográfica que otras (o al genio, depende, no todos los directores son Tarkovski o Soderbergh, ni todos los pintores pueden ser Picasso). Pero existe otra temática que, en mi opinión, se presta especialmente a, por decirlo así, lo cinematográfico, que no es otra que las situaciones kafkianas. Veamos por qué.

La misma naturaleza de lo kafkiano puede ser cómica debido al enredo, al malentendido, al absurdo, al rumor, al chisme y otras tantas propiedades de lo kajkiano. La situación puede llegar a ser cómica mientras exista distanciamiento. Kundera cuenta una situación kafkiana en la cual un ingeniero, acusado de haber emigrado a un país occidental (cuando en

realidad no lo ha hecho), termina por emigrar de veras tras la persecución a que se ve sometido. La fórmula es cómica, la situación existencial no:

> Hace varios años un ingeniero praguense es invitado a un coloquio científico en Londres. Va, participa en la discusión y vuelve a Praga. Unas horas después de su regreso, toma de su escritorio el Rude Pravo2 -el diario oficial del partido checo- y lee: «Un ingeniero checo, delegado en un coloquio en Londres, después de una declaración a la prensa occidental en la que calumnia a su patria socialista, ha decidido quedarse en Occidente». Una emigración ilegal añadida a semejante declaración no es una bagatela. Eso valdría una veintena de años en prisión. Nuestro ingeniero no puede creer en lo que ven sus ojos. Pero el artículo habla de él, no hay duda. Su secretaria, al entrar en su despacho, se espanta al verle: ¡Dios mío, dice, ha regresado! Eso no es razonable: ¿ha visto lo que se ha escrito sobre usted?». El ingeniero ha visto el miedo en los ojos de su secretaria. ¿Qué puede hacer? Se precipita a la redacción del Rude Pravo. Allí encuentra al redactor responsable. Este se excusa diciendo que, efectivamente, este asunto es verdaderamente molesto, pero que él, el redactor, no puede hacer nada, que ha recibido el texto del artículo directamente del Ministerio de Asuntos Interiores. El ingeniero se dirige, pues, al ministerio. Allí se le dice que sí, es cierto, se trata de un error, pero que ellos, en el ministerio, no pueden hacer nada, que han recibido el informe sobre el ingeniero de su servicio secreto en la embajada de Londres. El ingeniero solicita un desmentido. Se le dice que no, que no es posible hablar de eso, pero se le asegura que nada puede ocurrirle, que puede estar tranquilo. Pero el ingeniero no está tranquilo. Al contrario, se da cuenta en seguida que está estrictamente vigilado, que su teléfono esta intervenido y que lo siguen en las calles. No puede dormir, tiene pesadillas hasta el día en que, no pudiendo soportar más esta tensión, corre muchos riesgos, a fin de abandonar ilegalmente el país. Se convierte así en un emigrado de veras («En algún sitio», 27).

Esta es verdaderamente una situación kafkiana, hasta cierto punto cómica y azarosa, pero de consecuencias a priori insospechadas. Milan Kundera señala en relación con dicha situación:

> Pero es un pobre consuelo, para el ingeniero, saber que su situación es cómica. Se encuentra encerrado en la broma de su propia vida como un pez en un acuario: no lo encuentra gracioso. En efecto, una broma no es graciosa más que para quienes están delante del acuario; lo kajkiano, por el contrario, nos lleva al interior, en las entrañas de una broma, en lo horrible de lo cómico. En el mundo de lo kajkiano lo cómico no representa un contrapunto de lo trágico (28).

Es evidente que esta anécdota, si se me permite denominarla sí, es claramente cinematográfica. Se me ocurren media docena de protagonistas haciendo el papel del ingeniero, según la orientación que pretendiéramos darle a una hipotética película (drama, comedia, etc.), que podrían producir unos resultados notables. Imaginemos desde un punto de vista cómico a un Groucho Marx o a un Woody Allen en ese papel; o desde un punto de vista más bien dramático a un Jack Lemmon o a un Ugo Tognazzi, por citar a algunos.

QUÉ ES LO KAFKIANO

Comenzaré con una afirmación paradójica, pero necesaria para entender el resto del libro: no toda la obra de Kafka es kafkiana. Pero una afirmación de esta naturaleza merece ser explicada, tarea que comenzaré a continuación.

A partir de aquí, nos encontraremos un mismo concepto escrito de dos modos distintos (kafkiano y kafkiano), es decir, en caracteres normales y en cursiva, este último haciendo referencia a lo que en su día defendí en mi tesis doctoral sobre Kafka: la existencia de lo que denominé la categoría estética de lo kafkiano. Esta distinción es de capital importancia y constituye uno de los ejes principales de mi reflexión en torno a Kafka y el cine, mostrando, a su vez, la especificidad de lo kafkiano en el séptimo arte.

Entendemos por kafkiano aquello que, en general, se relaciona con todos los aspectos que rodean la vida y obra de Franz Kafka. Por ejemplo, kafkiana es la obra de Franz Kafka por el hecho de haber sido escrita por este checo universal. Schubal, que es uno de los personajes de la obra de Franz Kafka llamada América o El desaparecido (año 1912); sería un personaje kafkiano por el hecho de aparecer en una de las obras de Kafka. Por otro lado, y motivo central de este libro en relación con el cine es lo kafkiano, escrito en cursiva y considerado como categoría estética o literaria que Kafka concibiera y plasmara en parte de su obra (no en toda. Toda su obra es kafkiana, pero no toda es kafkiana) que por constituir una posibilidad consustancial al ser humano y a su mundo proyecta la universalidad que debe poseer toda categoría. Kajkiano equivale a decir situación de difícil solución, intrincada, peligrosa, enrevesada, laberíntica, confusa, incomprensible, a la que no se le ve fin, a veces relacionada con la burocracia u otros aparatos sin rostro humano, situación que responde a leyes incomprensibles e inaprensibles, ancestrales, ocultas, inescrutables, acontecimientos que se presentan bajo la forma de la paradoja y el enigma, situación, en fin, posible en el ámbito de lo humano y, por tanto, consustancial al hombre en la que el individuo es absorbido por un mecanismo que lo rebasa, que escapa a su control y que, con toda probabilidad, tendrá un final no deseado. Insisto, no todas las obras de Franz Kafka son kajkianas en el sentido de la categoría estética de lo kafkiano. Las obras más relevantes de Franz Kafka relacionadas con dicha categoría que contienen situaciones kafkianas son: El castillo (año 1920), El proceso (año 1914), «La construcción de la mura lla china» (año 1917), entre otras. Obras como La transformación (año 1912) donde la transformación de Grégor Samsa en un espantoso insecto constituye uno de los motivos estéticos fundamentales, se asemeja más a la novela gótica como Frankenstein o Dr. Jekyll y Mr. Hyde que a la estética de lo kajkiano, aunque la temática sí sea propiamente kafkiana en el sentido de que Franz Kafka, como muchos otros expresionistas, se ocupara de la relación entre padres e hijos, de la incomunicación y el aislamiento del ser humano del siglo xx cuando éste deja de formar parte de la comunidad de lo «normal» (desde un punto de vista estadístico). La transformación trata, como otras obras del Romanticismo siniestro, de la alteridad o del carácter de lo que es otro, aspecto este que le otorga una sorprendente vigencia recién

comenzado el siglo xxi. Su carácter de kafkiana es, en este sentido, discutible (hay tanto razones a favor como en contra), y no tanto porque las situaciones kafkianas sean situaciones reales, siendo esta metamorfosis a todas luces imposible (aunque verosímil, en sentido aristotélico), sino porque las situaciones kafkianas generalmente escapan al control de quien las sufre y en La transformación sentirse mal en el hogar (un bicho raro) de los padres es, en ocasiones, consecuencia de no emanciparse a tiempo, es decir, de haber perdido el control uno mismo o querer recuperarlo ya tarde, y no tanto de encontrarse en una situación que escapa al control de uno mismo, como ocurre en las situaciones kafkianas. No es kafkiano que uno se meta donde no lo llaman, en líos o que permanezca uno en un lugar donde llegado el momento no corresponde estar; es kafkiano que sin buscarlo ni propiciarlo uno se encuentre en situaciones como las anteriormente descritas. Probablemente Kafka, que en cierto modo se sentía determinista, podría, en teoría, desmentir este razonamiento, pues todo acontecimiento está enlazado, sin embargo, también en palabras suyas, no disponemos del conocimiento suficiente para preveer cualquier acontecimiento, de manera que en lo kafkiano la imprevisibilidad es mayor que en otro tipo de situaciones que pudieran ser análogas de alguna manera.

Recapitulando: cuando hablamos de la obra de un autor, en este caso de Franz Kafka, decimos que es kafkiano aquello que se refiere a este autor de un modo u otro, por ejemplo sus novelas y relatos, los personajes y situaciones, etc. Ese «kafkiano» expresa una cualidad concreta de sus novelas, relatos, personajes o situaciones; es un concepto muy amplio. Ahora bien, lo kajkiano designa unas propiedades y se caracteriza por su capacidad de expresar conceptos; es decir, una idea que concibe el pensamiento y se ma terializa en el lenguaje mediante una determinada palabra, siendo su sentido mucho más restringido. Ya intuitivamente, no parece ser lo mismo cuando decimos, por un lado: «Me gusta la obra kafkiana», donde el adjetivo «kafkiano» equivale a decir «de Kafka», queriéndonos referir con ello al conjunto de su obra (diarios, cartas, dibujos, novelas, relatos y aforismos) a decir, por otra parte: «mi hermano está envuelto en una situación kafkiana», donde el adjetivo «kafkiano» equivale a decir situación de difícil solución, intrincada, enrevesada o laberíntica; una situación en la que el individuo es absorbido por un mecanismo que lo

rebasa y que escapa a su control y que, con toda probabilidad, tendrá un final no deseado. Pues bien, en los dos casos, nos encontramos con sendos adjetivos, pero hay unos matices que, al mismo tiempo, los diferencian claramente. En el primer caso («me gusta la obra kafkiana») nos movemos en el ámbito de la lengua; mientras que en el segundo caso («mi hermano está envuelto en una situación kafkiana»), nos movemos también en el ámbito de la lengua más el plus de la literatura. Hay un uso metafórico del término (o desplazamiento). El primer «kafkiano» es como afirmar que «novela kafkiana» es igual a «de Kafka». En el segundo caso «kafkiano» equivale a decir, tal y como Kafka lo concibió o imaginó. Es semejante a un símil o comparación. Estos dos órdenes distintos nos permitirán, por un lado, delimitar el concepto o categoría y, por otro, que aunque la palabra utilizada sea la misma, el significado no lo es.

Se puede decir sin temor a exagerar que hay algo característico en la narrativa kafkiana, algo que le es propio, genuinamente personal y específico. Probablemente nunca, afortunadamente, se desentrañarán todos los secretos de Kafka, entre otras cosas, porque muchos de sus elementos, tal y como señala Malcolm Paisley, son semi private games, es decir, secretos o guiños que solamente él y algún amigo, acaso un familiar, sabían qué querían decir. Desentrañar cada elemento de su obra intentando buscar un correlato en su biografía u otros referentes, tal y como pretendió H. Binder, no deja de ser una pérdida de tiempo y un ejercicio más propio de un cirujano que de un crítico. Es más interesante ir a la obra misma e intentar desentrañar o desvelar algunos de los aspectos de la obra kafkiana con el riesgo, eso sí, de ocultar mientras desvelamos, con lo que el secreto de Kafka nunca será desvelado del todo.

Kafka trató una serie de temas poco o nada originales como la familia (en La condena, La transformación, «Preocupaciones de un padre de familia», etc); la tecnología (en La colonia penitenciaria, «Los aeroplanos de Brescia», etc); la burocracia (en El proceso, El castillo); las aventuras (en América), etc. Todos ellos eran temas muy populares en aquella época, y mucho antes. Recordemos que América tiene un claro precedente en David Copperfield de Dickens, por ejemplo. La cuestión es, pues, qué hace

que en la narrativa de Kafka, temas muy utilizados en literatura, lleven un sello particularísimo y propiamente kajkiano.

¿Qué' factores convierten algo, un tema concreto, una situación, en kajkiana? He señalado que no es kafkiano sólo porque lo haya escrito Kafka, o, al menos, no lo es en el sentido que en este trabajo nos interesa en mayor medida; es más, Kafka, en ese sentido, escribió muchas cosas no kajkianas y, por el contrario, aparte de Kafka, muchos autores han escrito muchas cosas abiertamente kafkianas. Alfred Kubin con su novela La otra parte, Dino Buzzati en El desierto de los tártaros o Los siete mensajeros, Rex Warner en Aeródromo son buenos ejemplos de ello. Para aclarar estas cuestiones intentemos realizar lo que llamaremos una caracterización interna de lo kafkiano en su contexto literario para después verlo plasmado en el cine.

Con anterioridad analizamos dos ejemplos en los que utilizando un mismo concepto éste respondía a niveles lingüísticos distintos y por qué. A partir de ahora desarrollaremos más en profundidad la categoría de lo kajkiano viendo, para empezar, una aproximación a lo kajkiano a través de algunas de sus propiedades generales, los factores técnicos o técnicas que Kafka utilizó para conseguir el efecto de lo laberíntico, entre otros, para, finalmente, ver a qué objetos se refiere o aplica lo kajkiano.

Propiedades generales de lo kafkiano

Algunos de los rasgos específicos de lo kajkiano son:

La imagen de la burocracia como laberinto no es, por ocupar el primer lugar en esta caracterización, el rasgo distintivo de lo kafkiano, sin embargo, es una de las propiedades más conocidas puesto que tanto en El proceso como en El castillo -dos de las obras más kajkianas del autor checo- ocupa un lugar fundamental y la burocracia, por su propia esencia, siempre ha dado la sensación de un gran laberinto incomprensible en el que hoy más que nunca necesitamos de ayuda legal para enfrentarnos a ella. El hecho de utilizar el verbo «enfrentar» nos da una idea del tipo de relación individuo-institución. Para González García lo kafkiano: «se ha convertido

en símbolo de la despersonalización del individuo en el Estado burocrático. Hoy el mundo que Kafka describía se ha hecho realidad en Praga, encarnándose en sus instituciones y en los pasillos interminables del papeleo y del laberinto burocrático» (45). Pero ese poder, además, carece de rostro, es tan anónimo que nadie puede asegurar que esté encarnado en persona alguna: «Así, desesperanzadamente y lleno de esperanzas, ve nuestro pueblo al emperador. No sabe qué emperador gobierna y hasta hay dudas acerca del nombre de la dinastía» (Kafka, «La construcción de la muralla china», 17). Es quizás la imagen de la burocracia como laberinto la que ha popularizado más el concepto de lo kafkiano.

Lo intrincado representa, al mismo tiempo, una propiedad que en ocasiones acompaña a la burocracia, según la cual, el individuo ante una instancia monolítica de esta naturaleza, sin rostro humano, se siente perdido como en un laberinto sin comprender muy bien su situación ni el modo de cómo salir. Lo intrincado se convierte así en una de las propiedades de lo kafkiano plasmado en un tipo determinado de situaciones. En éstas es fácil entrar -como en una oficina o un despacho oficial-, pero a veces es muy difícil salir y en el caso de un desenlace feliz, si es que esto es posible, se tendrá la sensación de que alguien (más o menos anónimo) ha jugado con algo muy íntimo de cada persona como ocurre con los protagonistas de El proceso o El castillo. En «La construcción de la muralla china» Franz Kafka describe una leyenda en la que un emperador envía a un súbdito a un lugar remoto con un mensaje. El mensajero tiene que atravesar numerosos obstáculos hasta conseguir cumplir su misión:

> Pero, en cambio, qué inútiles son sus esfuerzos; todavía está abriéndose paso a través de las cámaras del palacio central; no terminará de atravesarlas nunca; y si terminara no habría adelantado mucho; todavía tendría que esforzarse para descender las escaleras; y si lo consiguiera, no habría adelantado mucho; tendría que cruzar los patios; y después de los patios el segundo palacio circundante; y nuevamente las escaleras y los patios; y nuevamente un palacio; y así durante miles de años; y cuando finalmente atravesara la última puerta -pero esto nunca, nunca puede suceder-, todavía le faltaría cruzar la capital, el centro del mundo (16-17).

Este texto muestra la inutilidad de todo esfuerzo en relación con la consecución de objetivos relacionados con instancias de poder. Pero en el esfuerzo está la vida, por tanto, hay algo que se pierde, algo irrecuperable. El papeleo, lo que podría haber sido un simple trámite, el verse envuelto, en definitiva, en una situación kafkiana resulta ser algo muchas veces caótico, embrollado, confuso y complicado. La dificultad que puede entrañar sitúa al individuo en el plano de la indefensión ante lo desconocido. Nunca se muestra el rostro del poder, sea éste del tipo que sea. No parece haber un interlocutor cualificado; siempre hay alguien por encima del subalterno de turno, y si surgen problemas las responsabilidades se van diluyendo hasta hacer sentir culpable al inocente. ¿Hay alguien en la cúspide de esta pirámide? Se ignora; puede que una institución, unas siglas, quizás una idea, pero nunca se muestra el rostro humano de esas instancias supremas: son impersonales. Contra ese anonimato es imposible defenderse. La distancia queda establecida entre el hombre y el mecanismo burocrático, entre el hombre y el Estado o el poder en general, que actúan siempre como una máquina sin sentimientos que es justo lo que el individuo, iluso, no espera encontrar en un interlocutor con aspecto humano, convirtiéndose el hombre en un simple número. En este sentido escribe Gabriel Marcel: «En el mundo del Estado y de la sociedad, este hombre ya no representa ninguna realidad viva. Es un número sobre una ficha, en un expediente formado por una infinidad de fichas, cada una con su número. Sin embargo, este hombre no es un número; es un ser vivo, un individuo» («El espíritu positivista», 61). Y al hilo de esta problemática Franz Kafka reivindica: «lo único verdadero es el ser humano concreto y real» Ganouch, 171).

Peligro y desasosiego, relacionada con la anterior propiedad, una situación tal entraña peligro y desasosiego. La inaccesibilidad de las instancias superiores estratificadas jerárquicamente, como Kafka una y otra vez nos muestra, reubican al individuo en una situación cuyas consecuencias son la incomunicación, la alienación o el aislamiento. El hombre, angustiado, tiene que hacer frente a esa situación y amoldarse, en la medida de lo posible, a ella toda vez que desde la cotidianidad ha pasado a una situación que creyendo natural tiene todos los visos de sobrenatural. En el Capítulo Tercero de El proceso, K. se encamina hacia la sala de sesiones, pero ésta se encuentra vacía. Ese domingo no hay sesión, pero

encuentra a la mujer del ordenanza del tribunal con la que entabla conversación. Poco después ésta es raptada por un estudiante de derecho que la conduce presuntamente -pues no es así- hasta el juez de instrucción. K. los sigue y encuentra un cartel donde lee: 'Subida a los negociados del tribunal'. En seguida K. es reconocido por el ordenanza como el acusado K. Es invitado a ir a los ne gociados y ambos suben. A partir de ahí se encuentra con acusados con gesto de humillación que esperan no se sabe exactamente qué, acusados embargados en un sentimiento de miedo, aislados, alienados. Por eso lo kafkiano supone una posibilidad consustancial al individuo que se manifiesta bajo la forma de una situación incomprensible, inaprehensible, bajo una ley férrea, oculta y ancestral, que nadie conoce y que, sin embargo, todos asumen; pero también es una posibilidad siniestra (familiar e inquietante), pues suele ocurrir inesperadamente en situaciones cotidianas.

A lo largo de las páginas de este capítulo de El proceso aparecen nombrados todo tipo de funcionarios y jerarquías de funcionarios, aunque los de mayor rango, inaccesibles, no aparecen por ninguna parte. Así, encontramos desde el ordenanza del tribunal hasta el juez de instrucción, desde simples funcionarios a altos funcionarios, pasando por el encargado de información, el aspirante a altas esferas de poder como es el estudiante de Derecho y, cómo no, un guardián. El ambiente se hace irrespirable. Magistratura, despachos, negociados y pasillos. Josef K. comienza a sentirse muy mal en un ambiente de desasosiego fuera de lo común y sin razón aparente. Quiere salir de allí y le prometen ayudarlo, pero no es así. Se detecta la sensación de aislamiento de K. en un ambiente cerrado e incomprensible: «Cuanto más lejos llegaba peor se sentía. "Puedo irme ya", dijo por esto y se puso en pie temblando, porque se había acostumbrado al cómodo asiento. Pero entonces no pudo mantenerse en pie. "No puedo", dijo moviendo la cabeza y se volvió a sentar suspirando» (126). Poco después, cuando K. está a punto de alcanzar la salida, advierte que el aire que sube por la escalera procedente del exterior lo reanima, sin embargo, los funcionarios que lo acompañan comienzan a sentirse mal: «"Muchas gracias", repitió, les estrechó a ambos la mano repetidas veces y sólo las soltó cuando creyó ver que ellos, acostumbrados al aire de los negociados, soportaban mal el aire relativamente fresco que venía de la escalera» (130).

Lo incomprensible se ha apoderado de la razón y el choque es tremendo, pero la adaptación a la situación no es inmediata porque es inaudita. Josef K. no puede creer lo que le está ocurriendo aunque, ciertamente, no se angustia por ello; va de un lado a otro y quizás en ello se ve la condición de judío del autor. Para el ciudadano de a pie, el paso de lo racional cotidiano a la sinrazón de lo hiperracional es tan radical que toda una forma de ver el mundo (Weltanschauung) tiene que ser modificada. La nueva realidad se muestra indiferente al hombre, que siente con impotencia que ésta lo sobrepasa. Apenas hay margen de movimiento para una reacción que anule a la fuerza antagónica: «qué inútiles son sus esfuerzos», escribía Kafka. Esta realidad se muestra a su vez extravagante e incomprensible; es decir, con todo un despliegue de fuerzas difíciles de contrarrestar. La realidad se muestra hostil, es una realidad construida por el hombre, ahora, sin nombre, al servicio de no se sabe qué o quién. Esta realidad está construida por el hombre que se olvida de que él es fin en sí mismo. Todo se complica hasta extremos insospechados en la situación kafkiana, no se atisba un fin ni hay progreso en la acción. Una vez planteada la acción no se sabe si el deseo más ardiente es volver a ser libre o a estar libre sino, como podemos leer en el «Informe para una academia», encontrar una salida ante una situación caracterizada por lo inexplicable y lo incomprensible e impenetrable: «No, yo no quería libertad. Quería únicamente una salida: a derecha, a izquierda, adonde fuera» (Obras completas, 1156,1983).

Finalmente, tras esta aproximación a lo kafkiano, es fundamental percibir una característica que se desprende de todo lo señalado y, desde luego, de la obra de Kafka, a saber, que: cualquiera puede ser K. No hay personas escogidas, no hay clases sociales ni grupos de personas eximidos de tales situaciones o exonerados de «culpa», aunque es cierto que para el indefenso la situación se agrava y es más susceptible de verse envuelto en ellas. Si no fuera así no tendría sentido que personajes como Josef K. o el agrimensor K. busquen continuamente recomendaciones y contactos para alcanzar su objetivo, aunque como veremos más adelante, Kafka, maestro en el arte de la neutralización o en situar tras cientos de páginas el desenlace en un punto cero donde nada ha ocurrido, nos enseña que, en realidad, nada se podía hacer. Todo era para no perder la ilusión: «Sólo lo acepto para que no creas que te has dejado pasar algo por alto» (Kafka, El

proceso, 263), le dice el portero al hombre de campo en la parábola «Ante la ley».

Hay definiciones que cabe recordar. Milan Kundera no define exactamente qué sea lo kafkiano, sino que se aproxima al concepto relacionándolo con lo cómico, con lo horrible de lo cómico, etc. Comparto la idea de Milan Kundera de que lo kafkiano «representa una posibilidad elemental del hombre y de su mundo, posibilidad históricamente indeterminada, que acompaña al hombre casi eternamente» («En algún sitio», 28). Precisamente por esa posibilidad elemental del hombre y su mundo queda avalada la propiedad de lo kafkiano de que cualquiera puede ser K.

González García tampoco realiza una definición de lo kafkiano, sin embargo, afirma que se ha identificado con la vida opresiva, burocrática y funcionarial de la maravillosa ciudad de Praga. Entiendo que, en principio, extensible a cualquier otra ciudad que comparta ciertas características. «Lo kajkiano se ha convertido en símbolo de la despersonalización del individuo en el Estado burocrático» (45). En el mismo sentido se expresa Ruth Groos, la cual escribe:

> Para caracterizar el humor de la narrativa kafkiana aplicada a situaciones diarias fue inventada la palabra kajkaesque -kaJkiano. Esta fue aparentemente usada primero por C. D. Lewis en 1938 en una discusión de una novela olvidada de Edward Upward. Cuando primeramente se usó, el término refería a la confrontación con el impersonal Estado burocrático, la situación en la que Josef K. se encuentra en El proceso (3).

Existen muchas otras propiedades que se irán mostrando en adelante. Sirvan éstas como punto de partida para ir aprehendiendo el fenómeno a lo largo del trabajo, pues la reflexión acerca de Kafka con el leit motiv del cine depara muchas sorpresas.

Factores técnicos de lo kafkiano

Hay dos tipos de técnicas que quisiéramos englobar dentro de lo que llamaremos técnicas kafkianas: por un lado, encontramos diversas técnicas que Kafka utilizó en su narrativa y, por otro lado, técnicas que producen el efecto de lo kafkiano junto a otros elementos que considerar. Es difícil saber en qué medida contribuyen unas y otras a tal efecto. Es, sin embargo, claro que el hecho de que Kafka, como muchos de los expresionistas, utilice la técnica, por ejemplo, del flujo de conciencia, no contribuye decisivamente a lo kafkiano. Otras técnicas como las estudiadas por Alex Broch, Marthe Robert -para quien Kafka reside en su técnica-, Milan Kundera o Robert Walser contribuyen de manera clara al efecto de lo kajkiano. El aspecto técnico, junto con las propiedades generales, las características estéticas y literarias, además de la temática kafkiana, conforman el tetrágono que caracteriza de modo interno a lo kafkiano. Todos sabemos que innumerables autores han tratado temas como el de la familia, la burocracia, la soledad, etc.; sin embargo, el tratar ciertos temas, obviamente no convierte a un tipo de narrativa en kajkiana. Debe haber algo que actúe como catalizador para conseguir tal efecto que es, ante todo, la técnica, además de las propiedades generales. Con todo, hay una magia en lo kaf kiano, probable y afortunadamente, imposible de desentrañar, por lo que este intento de acercamiento a lo kafkiano a partir, entre otros aspectos, de la técnica, supone una modesta aproximación a la cuestión. Por lo demás, no sería extraño que al desvelar o desocultar, estemos ocultando otros aspectos, puesto que seguir una línea determinada entraña descartar alguna otra que podría ser, a su vez, reveladora.

Tanto Marthe Robert como Roland Barthes afirman que los aspectos claves en la obra de Kafka residen en las técnicas utilizadas. Veamos algunas que considero de especial relevancia:

> Marthe Robert muestra muy bien que el relato de Kafka no está tejido de símbolos, como se ha dicho cien veces, sino que es fruto de una técnica totalmente distinta, la de la alusión [...] La alusión remite el hecho novelesco a algo distinto de sí mismo, pero ¿a qué? La alusión es una fuerza defectiva, deshace la analogía apenas la ha propuesto. K. es detenido por orden de un Tribunal: ésta es una imagen familiar de la Justicia. Pero nos enteramos de que ese

> Tribunal concibe los delitos de un modo totalmente distinto al de nuestra justicia: la semejanza queda burlada sin que por ello se borre [...] todo procede de una especie de contracción semántica: K. se siente detenido, y todo ocurre como si K. estuviera realmente detenido [...] Kafka funda su obra suprimiendo sistemáticamente los como si: pero es el hecho interior el que se convierte en el término oscuro de la alusión [...] La técnica de Kafka implica, pues, en primer lugar, un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo. Marthe Robert dice muy bien que las relaciones de Kafka y del mundo están reguladas por un perpetuo: sí, pero... Con la única diferencia del éxito, lo mismo puede decirse de toda la literatura moderna (y en este aspecto es cierto que Kafka la ha fundado verdaderamente), puesto que confunde de un modo inimitable el proyecto realista (sí al mundo) y el proyecto ético (pero...) (Barthes, 168-171).

Franz Kafka sabe que para hacernos entrar en el extraño mundo que nos va a presentar, tiene que utilizar parámetros que no nos resulten extraños del todo, por tanto, se sitúa en sintonía con el mundo que nos rodea. Utiliza un lenguaje llano, sin estridencias ni florituras que intensifica el efecto que pretende lograr'. Cuando ya hemos entrado en el mundo de lo kafkiano, introduce poco a poco los elementos técnicos que caracterizan su narrativa. Esos elementos no resultan extraños del todo, sin embargo, tenemos la sensación de que, de algún modo, nos está manipulando, tenemos la sensación de que Kafka está dibujando en su rostro una leve sonrisa de prestidigitador. Para entonces, ya hemos entrado y asumido su mundo.

No es posible ni factible dilucidar si Edmund Husserl (1859- 1938) -nacido como Kafka o Freud en territorio de lo que hoy es la República Checa, concretamente en Prostejov, Moravia-, ambos de familia judía, influyó en la narrativa kafkiana, sin embargo, sí es posible establecer ciertas analogías entre el método fenomenológico y ciertos aspectos de la obra de Kafka. El método fenomenológico es un método para conocer la realidad y el mismo Edmund Husserl, al contrario de lo que podría pensarse por lo abstracto y complejo de su método, dijo en una ocasión: «Todo el idealismo

alemán me ha producido siempre vómito. Toda mi vida -y al decirlo sacudía su delgado bastón con un puño de plata e inclinado lo empujaba contra el marco de la puerta- he buscado la realidad» (Fellmann, 86). Partamos de que el arte es un tipo de conocimiento y, por tanto, también la obra kafkiana lo sería. Pues bien, para Husserl hay que ir a las cosas mismas, pero el fenómeno, o la cosa misma, está mezclado con una serie de elementos ajenos a él, los cuales hay que depurar para quedarnos con la esencia de la cosa. A esa depuración le llama Husserl epojé. Husserl habla de tres reducciones fenomenológicas que son la externa o fenoménica, la eidética y la trascendental. Las que, en este caso, nos interesan fundamentalmente, son la reducción externa o fenoménica y la eidética. Aquélla consiste en prescindir o desprender al fenómeno de todo lo exterior a él, de todo lo subjetivo. Recordemos que una de las características, según Walser, de toda creación épica es la objetividad (138, 1969) y Martin Walser, sin afirmar que las obras de Franz Kafka sean épicas, sí cree que están más cerca de la épica que de la novela. Por otro lado, la reducción eidética busca la esencia del fenómeno y ello se consigue por medio de la intuición. Se suprime todo lo que sea fáctico, accidental, contingente, para alcanzar el núcleo invariable que le es propio al fenómeno que se mantiene idéntico a través de todas las variaciones. También en las grandes creaciones kafkianas, es decir, El proceso y El castillo vemos cómo los distintos acontecimientos son variaciones de un suceso matriz que constituye, a su vez, otra de las características que Walser menciona en relación a las creaciones épicas. El existencialismo utilizaría en mayor o menor medida el método fenomenológico. No sabemos si Kafka conoció el método, aunque sí la filosofía de Brentano, maestro de Husserl, que además vivió en Praga. Tanto en el El proceso y El castillo como en otras partes de su obra, incluso en las cartas, suprime en gran manera mucho «ropaje» externo de lo que él quiere mostrar. Los nombres de los protagonistas de sus obras tienden a ir desapareciendo para quedarse en meras iniciales, funciones y fórmulas: desde el agrimensor K. de El castillo a Josef K. de El proceso. Incluso en sus cartas llegó a firmar como «tuyo» o con la simple inicial de su nombre. Tanto en relación con El proceso como con El castillo, apenas sabemos nada del pasado de sus protagonistas. Tampoco se ubican los lugares donde ocurren las aventuras y desventuras de los distintos «kas». Es como si Kafka quisiera moverse en el plano de la sincronía según el cual los

personajes de sus relatos y novelas parecen situarse fuera del espacio concreto y de un tiempo concreto o como si éste no importara. Esta es otra característica, según Walser, de las creaciones épicas. Que este desarrollo se encuentre fuera de todo tiempo pasado le da a sus novelas un sentido de actualidad. Marthe Robert, en el capítulo «La ley épica» de su ensayo Lo viejo y lo nuevo defiende el carácter épico de El castillo y señala que «K. está libre y desnudo pero, debido a esas deficiencias justamente, es alguien fuera de serie como deben serlo los héroes de la epopeya. K. está situado fuera de todo sitio y de toda historia, más solo y despojado que ninguna otra criatura real o ficticia» (252-253). Esta reducción a letras al modo de conceptos -k, x, y, z, etc.- nos mostraría que cualquiera puede ser «k»; análogamente las variables X. y, z, no nos dicen nada del valor de las mismas. Pero del mismo modo en que Franz Kafka reduce a letras lo que no son sino individuos y personas encabezados por él mismo, encuentra en su expresión narrativa una continuidad asombrosa. Su lenguaje es, como sabemos, llano, la profundidad de su mensaje no es el resultado de una forma de expresión compleja. Por el contrario, Kafka nos muestra unas palabras y una forma de expresión desnuda, sin apenas florituras, radical y, por qué no decirlo, acaso fenomenológica. Kafka se dirige, parafraseando a Husserl, a la cosa misma, libre de ropaje que oscurezca la expresión, y su lenguaje es más que descriptivo -aunque sus descripciones son de una riqueza y belleza difícilmente comparables-, expresivo.

Kafka se sintió atraído por el teatro y en ese sentido cabe la posibilidad de explorar si podemos encontrar elementos del teatro yiddish en la narrativa kafkiana, idea, por otro lado, apoyada por muchos autores. María Fernanda Palacios afirma: «El episodio de los actores yiddish abre más de una puerta para entrar en la obra de Kafka» (88). Supone un hito y hasta un punto de inflexión en la obra de Kafka, el hecho de que éste conociera a Yitsaac L~y -director de una compañía de drama musical polaca yiddish, o sea, medio judío, medio alemán- en una representación de teatro en el Café Savoy de Praga en 1911. Kafka se apasionó por este tipo de teatro, el cual influiría de una manera determinante en su obra literaria y en su posición respecto a la tradición judía. Recordemos que había dos tipos de judíos en el contexto europeo, los orientales y los occidentales o asimilados. Kafka encontró en estos judíos orientales del teatro yiddish y en sus

representaciones el auténtico espíritu de lo judío, en los cuales la huella jasídica estaba aún viva. Para Kafka, el judaísmo que sustentaba tanto su padre como el resto de los judíos occidentales o asimilados era un judaísmo huero: «Luego, de joven, no comprendía que, en nombre del falso judaísmo que practicabas...» (Carta al padre, 64). Kafka manifestó su predilección por los judíos orientales en una de sus cartas a Milena. La religiosidad de estos judíos orientales era más genuina, instintiva, popular y emotiva. Kafka escribió el 5 de octubre de 1911 en su Diario a propósito de los judíos de la compañía yiddish: «Gentes que son judíos de una manera especialmente pura, sólo porque viven en la religión, pero sin esfuerzo, comprensión ni dolor» (52). Para Franz Kafka fue un hallazgo encontrar a L~y y su compañía de actores yiddish, tanto a nivel personal como acicate en la construcción de su obra. María Fernanda Palacios resalta las virtudes de esos actores que representarían, al mismo tiempo, una influencia sobre la propia obra de Kafka: «La sabiduría colectiva que almacenaban estos actores, el vivero de fábulas, el humor y una musicalidad tradicionales daban sin duda a su arte un sabor, una pureza, casi podríamos decir, una inocencia, que no es difícil reconocer (como nostalgia) en la obra de Kafka» (99). Los judíos orientales y los actores yiddish eran despreciados por los prósperos judíos occidentales y asimilados. No eran los actores yiddish «gentes respetables» ni virtuosos de su arte. Tampoco algunos personajes de Kafka son respetables; no hay que ver más que al agrimensor K., un hombre con apenas pasado, un hombre ambulante que pretende ser considerado de una vez por todas en alguna parte. El mismo Karl Rossmann es, de alguna manera, expulsado de su país por haber mancillado a una sirvienta. No es menor el deambular -reflejo eterno de lo judío- por infinitos corredores, oficinas y pasillos de Josef K. Estos actores eran como gitanos, raros y extraños, eran tolerados pero mantenidos a raya. Eran tal y como anota el propio Kafka en su Diario el 5 de octubre, «parásitos privilegiados», «parecen hacer burla de todo el mundo», «todo lo ha cen simplemente porque son ligeros como una pluma», «se derrumban a la menor presión, son sensibles, lloran en seguida con la cara seca (se deshacen en llanto entre muecas); pero así que la presión desaparece, demuestran ser gente sin ningún peso, y tienen que remontarse inmediatamente de un salto». En todas y cada una de estas breves anotaciones de Kafka sobre los actores yiddish, podemos ver reflejado algún aspecto de su propia obra. Kafka se

vio fascinado por L~y, y María Fernanda Palacios señala en relación al arte de éste:

> Su arte es tosco, crudo, chapucero, indigerible y sus representaciones estaban como sin pulir. No les interesa pulir la expresión ni crear atmósferas, ni siquiera «hacer creer». Los que asistían sabían que no había allí un estilo, sabían que tenían que aceptar las inconsistencias de la representación, lo sin terminar, la falta de acabado o decorado, y en esa crudeza estaba su fuerza de sugestión. Esos actores dejaban al espectador algo caliente entre las manos, difícil de sostener y saborear (100).

Se pueden establecer muchas analogías entre Kafka y los actores yiddish: en ambos casos se alejan del virtuosismo. De hecho la virtud de Kafka es su falta de virtud, o de lo que se considera como tal. Su lenguaje es llano, sencillo, sin conceptos complejos. En las obras de Kafka tampoco nada queda definitivamente terminado. Sus tres obras de mayor extensión están inacabadas. Tanto los actores del teatro como Josef K. o el mismo agrimensor mantienen una cierta actitud desafiante, desnudos, sin máscara. No esconden nada, muy al contrario que la realidad a la que se enfrentan. El teatro de L¿Swy era directo, inmediato, irreflexivo. Tampoco a lo largo de la obra Kafka realiza reflexión alguna. Es directo, todo acción. La reflexión queda para el lector o el espectador. El mismo Kafka diría: «¡Psicología por última vez!» (Aforismos, 31).

Las obras de Kafka son, por lo demás, como las representaciones del teatro yiddish, interminables. No dejó ninguno de sus tres textos de carácter épico acabados. Tampoco hay psicología en el teatro, sino acción; a su vez los personajes kafkianos están bien descritos, mas no psicológicamente. Ese prescindir de lo psicológico y de la reflexión provoca la desnudez e inmediatez a que nos acostumbró Kafka. Hay que hacer notar con Armando Plebe, no obstante, que

> en sus declaraciones teóricas, los expresionistas fueron, en general, contrarios a la psicología; contra ella se expresaron con desprecio precisamente los escritores más inclinados a analizar la psiquis

> humana, como Dóblin y Kafka. Pero si bien fueron contrarios a la psicología, en cambio fueron, con frecuencia, los realizadores en el plano artístico de algunos de los más importantes descubrimientos del psicoanálisis (44).

Es el caso de La transformación, La carta al padre, La condena, obras todas ellas de Franz Kafka o la Muerte de un ranúnculo de A. DÚblin donde se encuentran diversas claves que los psicoanalistas han estimado arquetípicas de síndromes como el Complejo de Edipo, la culpa, etc. En el teatro de L~y, al igual que en la lírica china, encontraría Kafka otro elemento importante, clave en su obra, como es el arte de la gestualización.

Una técnica kafkiana realmente curiosa es la referida a la falta de concordancia entre lo narrado y la forma de lo narrado que actúa como intensificador:

> Lo excitante en el método empleado por Kleist y Kafka es la intencionada falta de concordancia entre aquello que es narrado y la forma cómo es narrado, la contradicción entre lo extraordinario del acontecimiento y lo protocolario del relato que del mismo se hace [...] el más recalentado de los temas es narrado en el más frío de los estilos. Y es precisamente por la fingida objetividad con que es transmitido lo subjetivo, por el lenguaje que da a lo monstruoso la apariencia de lo cotidiano, por lo que lo intranquilizante se hace aún más intranquilizante, lo alienante más alienante todavía. Mediante su aparente falta de participación en el asunto, mediante el método empleado por Kafka para exponer cosas atroces, como si no fuera nada especial, sólo un «caso» entre millares, lo horrible de la temática adquiere con ello un horror sin precedentes. Y más todavía: es sentido como lo cotidiano que hasta entonces no había sido percibido así, y que ahora ha sido desenmascarado. Los fantasmas que antes habían sido espantados por el Romanticismo echando mano del pathos de los exorcismos, aquellos mismos fantasmas, que precisaban de un ambiente fantástico, se encuentran ahora, de repente, entre nosotros [...] y lo normal [...] la existencia de una persona invariablemente mediocre comienza a resbalar hacia lo

> fantástico, que no es más que la misma realidad cotidiana, caricaturizada y, por ello, desenmascarada (Fischer, 149-150).

Esta idea expuesta por Ernst Fischer queda reflejada en gran parte de la obra de Kafka, que trata, en palabras de Fischer, «el más recalentado de los temas», al modo del cirujano que no tiene más remedio que, impertérrito y tras diagnosticar la enferme dad, diseccionar la realidad con el frío bisturí que en Kafka no es sino la pluma que diera a luz ese mundo tremendo que habitaba en su mente. Kafka no hizo demasiado uso de tropos que, habitualmente, la mayoría de los autores utilizan, sin embargo, Kafka recurre a otros recursos técnicos para conseguir el efecto deseado. Es el caso de la utilización de la metáfora existencial; es el caso de la trasgresión de los límites de lo posible con el objetivo de producir un shock en el lector; es, en fin, el caso de esa frialdad con la que aborda temas sobrecogedores. En «La colonia penitenciaria» escribe:

> -Es un aparato singular -dijo el oficial al explorador, y contempló con cierta admiración el aparato, que le era tan conocido.
>
> El explorador parecía haber aceptado sólo por cortesía la invitación del comandante para presenciar la ejecución de un soldado condenado por desobediencia e insulto a sus superiores. En la colonia penitenciaria no era tampoco muy grande el interés suscitado por esta ejecución. Por lo menos, en ese pequeño valle, profundo y arenoso, rodeado totalmente por riscos desnudos (La condena, 113).

Por supuesto, la condena no es otra que la ejecución capital. Pero además de la frialdad con que trata el tema de una ejecución, nos presenta a un explorador con una peculiar falta de participación en el asunto. Kafka produce ese efecto espeluznante y aparentemente sereno que, además de desmarcarse de la vulgaridad del realismo precedente, consigue el acto de la reflexión posterior. A pesar de ello, el autor no reflexiona, no se inmiscuye. Quizás por ello obliga al lector a que lo haga. Toda una batería de cuestiones te asaltan. Pero el autor, huyendo de cualquier proselitismo, quiere que cada uno extraiga sus propias conclusiones. Por otro lado, la

posibilidad de las distintas lecturas que se puedan efectuar de su obra le confieren al relato el carácter de pluridiscursividad y de apertura.

Kafka escribe en El castillo en relación con la llegada de los ayudantes: «A propósito, dijo K. al cabo de otro rato, os habéis atrasado mucho, sois muy negligentes. Fue un largo viaje, dijo uno de ellos. Un largo viaje, repitió K., pero yo os encontré cuando veníais del castillo. Sí, respondieron, sin más explicaciones» (26). La cuestión es que tampoco K. pide esas explicaciones. A esto se refiere Albert Camus cuando afirma que «nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro» (167), viendo en ello un signo de la obra absurda. A continuación hay en El castillo otra serie de ausencias de igual o mayor magnitud, como el hecho de que sus ayu dantes puedan ir al castillo y K. no, sin que se dé razón alguna: «Y preguntaron si K. podía ir con ellos al castillo a la mañana siguiente. El "¡no!" de la respuesta llegó hasta la mesa de K. Pero la respuesta fue más explícita aún. Añadía: "Ni mañana, ni otro día"» (28). Esta es una técnica recurrente en las obras de Kafka, muy peculiar y específica, que delimita con claridad uno de los aspectos claves de lo kajkiano. Por un lado, se parte de la aceptación de una situación anómala o poco frecuente como si fuera algo normal, lo extraño como familiar y viceversa. Basta con recordar el comienzo de La transformación o el arresto con que comienza El proceso. Hay una sospechosa ausencia de explicaciones acerca de estos hechos. Esas explicaciones fundamentales que, finalmente, nadie pide y que han quedado, por así decirlo, escamoteadas, nos hacen entrar en el juego o en la dinámica kafkiana sin que volvamos a plantearnos más dicha cuestión, despertando, además, nuestra curiosidad: «"Sí, tío", dijo K., "es cierto". "¿Cierto?", gritó el tío. "¿Qué es cierto? ¿Cómo puede ser cierto? ¿Qué clase de proceso? ¿No será un proceso criminal?" "Un proceso criminal", respondió K. [...] Hasta ahora eras nuestra honra, no puedes convertirte en nuestra vergüenza» (Kafka, El proceso, 151). En esa última frase proferida por el tío, se acepta la culpabilidad de K. cuando el mismo tío ha reconocido que K., hasta ese momento, era la honra de la familia. Lo más sorprendente es que no se le ocurre preguntarle la razón del proceso, aunque, eso sí, sospecha lo peor: «¿No será un proceso criminal?» A partir de ese momento hay que jugar al como si. Hay una ausencia de preguntas que los implicados, en mayor o menor medida, pasan por alto tras una

brevísima pseudoexplicación. La explicación queda diferida a un después que casi nunca llega. Lo relevante se convierte así en irrelevante y, al contrario, lo que nos parece de poca importancia viene a cobrar ahora una importancia capital, central, en el universo kafkiano: «Todo cambio insignificante dentro de las cosas más insignificantes, pueden convertirse en un serio trastorno» (Kafka, El castillo, 308). Las consecuencias ontológicas y técnicas de esta frase de El castillo podrían ser de insospechada importancia. Walter Benjamin escribe:

> Si otros personajes de la novela deben comunicar algo a K., lo hacen, aunque se trate de la cosa más grave o más sorprendente, en forma incidental y como si él en el fondo hubiese debido saberlo hace mucho. Es como si no hubiese nada nuevo, como si el protagonista fuese tácitamente invitado a recordar algo que olvidó (Sobre el programa, 230).

Pietro Prini viene a abundar en ello con estas palabras:

> A Kafka le correspondió la representación de lo «negativo», tanto más despiadada cuanto más despojada de todo énfasis y meticulosamente objetiva en su frialdad, hasta el punto de situar en igual plano de importancia descriptiva en sus narraciones aun los detalles que resultaban más insignificantes, porque todo es igualmente insignificante (92).

Franz Kafka comparte con los escritores expresionistas algunas de sus características narrativas. De entre ellas cabría señalar la estructura de sus textos épicos. Estos se ajustan, en cierta medida, al representar a sus personajes con el Ich-drama del teatro expresionista. Josep Casals señala:

> En la dramaturgia expresionista el desarrollo de la acción se centra en el itinerario espiritual de un hombre solo, normalmente joven, a través de cuyos ojos se nos muestra el mundo. Por eso se llama Ich-drama. Escritas a menudo en primera persona, su personaje central es una proyección del Yo del autor. Los monólogos, derivados de la imposibilidad del diálogo con su

> entorno en el que el protagonista no se reconoce. En el Ich-drama no son tan importantes los hechos que ocurren como el discurso que se desprende de ellos. Las situaciones responden a las necesidades de amplificación del conflicto planteado. Los personajes son figuras arquetípicas, anónimas, y abstractas: la encarnación simbólica de una idea. Se prescinde de toda descripción psicológica o ambiental. No existen anécdotas ni detalles superfluos: lo único que importa es el motivo base o la idea central de la obra. [...] Acentuar la expresividad por todos los medios y repudiar toda imitación de una realidad externa a la propia. Los actores buscan la creatividad mediante un particular uso de la voz y del lenguaje gestual (120).

Prácticamente, una a una, las características del Ich-drama, propio del Expresionismo, se pueden encontrar en la obra de Kafka que, una vez más, está relacionada con el teatro, ahora expresionista. Si los actores buscan la creatividad mediante un peculiar uso de la voz, tal y como ocurre en «Josefina» o en «Preocupaciones de un padre de familia», donde los protagonistas de ambos relatos emiten una peculiarísima voz, no es tanto porque, como sabemos, Kafka estuviera tuberculoso (razón que muchos «kafkólogos» han esgrimido), sino porque es un efecto típico del drama del momento. En «Preocupaciones de un padre de familia», el na rrador afirma que siente deseos de hablar con el escurridizo Odradek y preguntarle algo sencillo pues hay que tratarlo como a un niño:

> -Bueno, ¿cómo te llamas?
>
> -Odradek -dice él.
>
> -¿Y dónde vives?
>
> -Domicilio desconocido -dice, y ríe; claro que es la risa de alguien que no tiene pulmones. Suena más o menos como el susurro de las hojas caídas (Kafka, Bestiario, 52).

Ese particularísimo uso de la voz es extremadamente expresivo, pero Kafka, en «Josefina la cantante», llega aún más lejos identificando otro uso

de la voz como es el chillido con el gesto de todo un pueblo como es el judío. De esta manera el uso de la voz se convierte en categoría universal:

> Algo hay allí de nuestra pobre y breve infancia, algo de una dicha perdida que no puede encontrarse más; pero también algo de nuestra vida activa cotidiana, de sus pequeñas alegrías, incomprensibles y, sin embargo, incontenibles e imposibles de obliterar. Y todo esto expresado no mediante sonidos rotundos, sino suaves, murmurantes, confidenciales, a veces un poco roncos. Naturalmente, son chillidos. ¿Por qué no? El chillido es el habla de nuestro pueblo; sólo que muchos chillan toda la vida y no lo saben; pero aquí el chillido se libera de los grilletes de la vida cotidiana y al mismo tiempo nos libera a nosotros, durante un breve instante. Juro que no quisiéramos faltar a estos conciertos (La condena, 172).

Como en otras ocasiones, Franz Kafka hace uso de características propias del Expresionismo, pero otorgándole un significado propio de carácter universal.

- Respecto a la búsqueda de la creatividad mediante el lenguaje gestual, remitámosnos a cualquier obra de Kafka: «¿Pero se ha enterado de que le retiro mi defensa? Sí, dijo el abogado, pero también usted puede revocarlo hoy mismo. Volvió a tumbarse en la cama, se subió el edredón hasta la barbilla y se volvió hacia la pared. Luego pulsó el timbre» (El proceso, 239). La temática y los personajes en torno a los cuales gira el teatro expresionista está íntimamente relacionado con los típicos protagonistas kafkianos y a la temática de alguna de sus obras: «Tales obras giraban, normalmente, en torno a un "joven" sin nombre, concebido como tipo, que se revolvía contra las omnipotentes fuerzas del destino, contra el propio padre o contra la estrechez del mundo que le rodeaba» (W. AA., Historia de la literatura alemana, 360).

Los personajes del Ich-drama son figuras arquetípicas, anónimas y abstractas, tal y como describe Casals. En esta línea, Armando Plebe insiste en esta característica (personajes abstractos en el teatro expresionista) como típica del teatro expresionista: «Otra técnica típica del Expresionismo fue la

sustitución de los tradicionales personajes individuales de los dramas y comedias por personajes abstractos, carentes de nombre y de individualidad personal» (Plebe, 80-81). Armando Plebe señala tres tipos de personajes abstractos:

> Cuando se habla de los característicos «personajes abstractos» del Expresionismo, con esta denominación global se entienden un conjunto de técnicas, entre las que se pueden individuar al menos tres, especialmente significativas: la del personaje genérico (por ejemplo, el hombre, la mujer, la madre); la del personaje típico o representativo de clases y categorías (por ejemplo, el ingeniero, el obrero, el oficial), y, finalmente, la del personaje simbólico, tanto en sentido filosófico como artístico (por ejemplo, el ciego vidente, el hombre de caucho, al alma femenina) (80).

El personaje genérico lo encontramos, por ejemplo, en 'la madre' o 'el padre' de los Barnabás en El castillo. El personaje típico o representativo de clases y categorías lo representan 'el oficial' de La colonia penitenciaria o 'el agrimensor' de El castillo. La cantidad de personajes de las obras de Kafka que entrarían en este Olimpo de la abstracción es enorme: 'el artista del hambre', 'el artista del trapecio', 'el explorador', 'K.', 'el gordo', 'el fogonero', 'el tío', 'el solterón', 'el comerciente', 'transeúntes', 'el maestro del pueblo', 'el médico rural', 'el nuevo abogado', 'el jefe de familia', 'mujercita', 'el vecino', 'abogados', etc. Las razones de estas abstracciones son diversas. Siguiendo a A. Plebe, el «genérico» nace de un propósito psicológico-naturalista, un individuo resumido, cuya psiquis recoge muchos elementos que, en cambio, cada individuo aislado vive separadamente. Para el escritor o dramaturgo expresionista se trata de crear una nueva realidad en el teatro que muestre la esencia y la verdad de la realidad exterior. La segunda técnica de personaje abstracto ('el industrial' o 'el obrero') representa una despersonalización muy negativa. Es una etiqueta, pero se presta bien a la sátira del individuo con temporáneo. El tercer tipo, en el que podríamos encuadrar a Odradek, el «personaje», de «Preocupaciones de un padre de familia» trata de producir un shock. Este tipo de personaje simboliza, según Plebe:

> La absurda situación del hombre contemporáneo que cree vivir una vida humana, mientras, en cambio, no hace más que arrastrar una existencia de autómata, frente a la cual la muerte parece ser la única realidad efectivamente presente e inequívoca [...1 se hace prácticamente imposible un diálogo efectivo entre los personajes. Esto implica una exasperación del lenguaje y, al mismo tiempo, la desaparición de todo diálogo posible. A este respecto, escribe Von Kahler: «De este modo la expresión es exasperada, endurecida, exagerada y de ello deriva el carácter irreal, tipificador, pero, al mismo tiempo, febril, onírico o funambulesco en sentido caricaturesco de las figuras y de las acciones, que lleva después a incluir el sueño en la realidad. De aquí el carácter apretado, pesado y fulminantemente drástico de la expresión y su elaboración en monólogos. En estos dramas, los hombres se expresan a sí mismos y a sus vidas y la contraponen a otras vidas. No entablan un auténtico diálogo, sino monólogos contrastantes que chocan entre sí» (84-85).

En el relato «Josefina la cantante» que, como he señalado, trata del pueblo judío, Franz Kafka -que es Josefina- en un alarde técnico en tercera persona en el cual asimila la problemática judía a nivel personal y colectivo, expresa sus ideas al respecto y, finalmente, su propia biografía en una especie de monólogo en el que se reflejan todos estos aspectos:

> Josefina aduce, por ejemplo, que el esfuerzo del trabajo daña su voz, que en realidad el esfuerzo del trabajo no es nada al lado del esfuerzo de cantar; pero que le impide descansar suficientemente después del canto y retomar fuerzas para nuevas canciones, y por lo tanto se ve obligada a agotarse completamente, y en esas condiciones no puede alcanzar nunca la cima de sus posibilidades (La condena, 174).

Poco antes, Franz Kafka escribe: «Josefina lucha por obtener la exención de todo trabajo» (173). Todos estos aspectos son, básicamente, biográficos y existenciales creando así, en ausencia de un interlocutor dentro del texto, una especie de monólogo interior, muy característico del Expresionismo.

Armando Plebe señala:

> Como ha escrito el ya citado Von Kahler, para la prosa expresionista es válida, en general, la máxima de Chejov: «Si en el primer acto del drama hay una escopeta colgada de la pared, en el último debe disparar». Es decir, lo superfluo y lo gratuito no hacen literatura; se puede decir que esta convicción es la base de toda la técnica literaria del Expresionismo (79).

Franz Kafka es minuciosísimo. Sus descripciones, casi nunca psicológicas, son agudas y refinadas, sin embargo, independientemente del significado que puedan tener y aunque nunca lleguemos a saberlo del todo, tienen una función; no se puede prescindir de ellas y tampoco son ornamentales. Esta eliminación de lo superfluo es característica en su obra. Jamás encontraremos en Kafka algo superfluo; acaso en la línea del arquitecto Adolf Loos que elimina todo ornamento, quizás por esa actitud fenomenológica de Kafka a la que anteriormente hice alusión. Hacer mención al arquitecto y al escritor no es casual. Adolf Loos nació en Brno (Moravia), es coetáneo de Kafka y amigo del compositor expresionista Arnold Schúnberg; Kafka, incluso, llegó a conocerlo, pues asistió a alguna de sus conferencias tal y como apuntó en su Diario el 26 de marzo de 1911. La actitud de Loos se caracterizaba por un radicalismo sin precedentes. Tatarkiewicz señala: «El desarrollo de la cultura se identifica con la supresión del ornamento de los objetos que tienen alguna utilidad, como por ejemplo la arquitectura, el mobiliario y la ropa» (199). Para Loos el ornamento estaba, por así decirlo, de sobra y Kafka es, en esta misma línea, un autor para el que lo ornamental no reviste excesiva importancia. Esta especie de fobia por el ornamento se manifiesta también en Greenough para el que el embellecimiento es el esfuerzo instintivo de la civilización naciente por disimular su imperfección. Pero donde sería más adecuado buscar ese origen de la ausencia de ornamento en la obra de Kafka es, sin duda, en uno de sus maestros y compatriota: Jan Neruda, cuyo programa era el siguiente: «Evitaré lo excesivamente pulido. El punto de vista europeo será el mío. Mi manera de escribir será moderna, es decir, verdadera; escogeré mis personajes dentro de la vida misma, describiré la vida en toda su desnudez y diré abiertamente lo que pienso y lo que siento»4.

Del ensayo de Alex Broch «Relaciones de verosimilitud y antifinal narrativo en la obra de Franz Kafka», incluido en el libro Franz Kafka en sus mejores escritos (Franz Kafka en els seus millors escrits) he extraído, respecto de la técnica en Kafka, alguna de sus aportaciones. En las obras de Franz Kafka podemos encontrar dos lógicas distintas. Por un lado, la lógica de actuación del personaje. Por otra parte, la lógica coherente con la inverosimilitud de una situación que vive contra su voluntad, y que se rige por una lógica hasta entonces desconocida. Habría, pues, un juego dialéctico entre lo verosímil y lo inverosímil. Una situación de lógica y verosimilitud del personaje versus inverosimilitud e ilógica de la situación. Para Alex Broch

> la angustia del personaje será consecuencia del hecho de que a pesar de hacer todo lo posible para acceder al conocimiento de las leyes que rigen la nueva situación con la que se enfrenta, no lo consigue y llega, en alguna de las obras, a la muerte, que se convertirá en el árbitro externo que resuelve la irresolución del conflicto que el autor ha planteado (26).

El árbitro en el caso de El proceso es, efectivamente, la muerte, que se convierte en el desenlace de la obra, aunque no exactamente en su final puesto que es un problema que se volverá a repetir una y otra vez en la realidad, con lo que Kafka expone el problema y la universabilidad del mismo: «"¡Como un perro!", dijo, era como si la vergüenza hubiera de sobrevivirle» (El proceso, 276). Al hilo de esa dialéctica verosímil/ inverosímil, Broch cree que «el problema surge cuando es preciso concretar, de manera efectiva, los límites de la relación entre lo verosímil e inverosímil puesto que, ciertamente, lo que hace Kafka en su obra narrativa, es una constante destrucción de estos límites» (26). Para Alex Broch es posible hablar de una gramática narrativa de Kafka opuesta a las leyes tradicionales de la narratología. Para Broch, Kafka

> no solamente opera, con unos esquemas de lógica-ilógica y verosímil-inverosímil, en el nivel semántico, sino [...1 también en el nivel sintáctico de la construcción narrativa representado por el antifinal narrativo de las novelas kafkianas que no será más que un

> reflejo formal del «cul de sac» o crisis interior que Kafka vive y plantea en sus obras (26).

En realidad, no hay final en ninguno de los textos épicos de Franz Kafka. Todos están inacabados. Por un lado, porque como vimos, no hay evolución, telos, ni progreso en ellas. Por otro lado, porque estas narraciones están tan ligadas a la existencia humana y no pueden dejar resuelto problema alguno, como sí ocurre en muchas novelas que responden al esquema clásico de planteamiento, nudo y desenlace. La notable innovación temática de la narrativa kafkiana, según Broch, viene dada por los límites de lo inverosímil de la situación planteada.

Las cuestiones técnicas en Kafka son rigurosamente abordadas en la tesis doctoral que sobre Franz Kafka realizó Martin Walser llamada Descripción de una forma. Según Walser, para Kafka es condición sine qua non el narrar sin que aparezca el narrador. Kafka había comenzado El castillo usando la forma yo de modo que ahí se presentaba como narrador. Luego sustituyó el yo por el él, por K., que actúa a partir de aquí como único narrador. No aparece ningún narrador que pudiese decirnos, pues, más de lo que ve el héroe, ya que es precisamente el héroe el que narra. Es K. -en el caso de El castillo- el que relata. El narrador no se separa nunca del protagonista, es él mismo, y además siempre están presentes K., Josef K. o Karl Rossmann. Pero Kafka mismo no se inmiscuye. Walser insiste: «si se diese una dicotomía entre un narrador que apareciera y un protagonista que experimentara los sucesos, todo caería en la ironía y K. se convertiría en una caricatura» (37). Si en el final de El proceso el narrador y el protagonista no fueran una misma persona o si el narrador mismo supiera todo lo que va a ocurrir a lo largo de la obra (omnisciente), entonces dicho final quedaría del todo desvirtuado; sería una especie de triste final del cual nos podemos olvidar una vez concluida la lectura. Sin embargo, Kafka se provee de un protagonista que es él mismo narrador igualando la ecuación 'él' y 'yo'. Unas páginas atrás, a propósito del relato «Josefina la cantante» vimos, gracias a los datos biográficos de los que disponemos, cómo en dicho relato narrado en tercera persona, el narrador era el mismo Franz Kafka que en una época pidió la exención del trabajo dado que sus

ocupaciones laborales le impedían llevar a cabo su gran pasión: escribir (o cantar, en el caso de Josefina).

> Gunter Anders sostiene que la «falta de claridad» y la «falta de interpretabilidad» de los sucesos kafkianos se debe a la circunstancia de que Kafka no desempeña, como «es normal», «frente a sus criaturas, el papel de la omnisciencia y de la providencia», «que la mayoría de los seres de Kafka no saben nunca en qué están... más aún, que Kafka mismo ignora en qué están y apenas alguna vez parecería saber más que sus propias criaturas (Walser, 43).

Esta característica es la denominada por la crítica literaria organicismo (teorizada mucho antes por Coleridge), y es propia del Romanticismo. Según Coleridge: «la forma orgánica [...] es innata; adquiere forma a medida que se desarrolla a sí misma desde dentro, y la plenitud de su desarrollo coincide exactamente con la perfección de su forma exterior. Tal y como es la vida, así es la forma» (LaRubia, Alegorías, 85). Esto recuerda a Unamuno cuando escribe:

> Aunque sé por dónde he empezado este ensayo [...], no sé por dónde lo he de acabar [...] Esto de ponerse uno a escribir una cosa sin saber adónde ha de ir a parar, descubriendo terreno según se marcha, y cambiando de rumbo a medida que cambian las vistas que se abren a los ojos del espíritu (85).

Lo anteriormente señalado tendrá importantes consecuencias en lo que Walser llama desvelaciones:

> Hechos que sólo a partir de determinado momento podrán dársele a conocer al protagonista [...] El clima que va creando una obra depende esencialmente de si tales situaciones de hecho se nos dan a conocer de antemano, con lo que nosotros entonces podemos ver cómo el protagonista desorientado se acerca tanteando a ellas, o si lo acompañamos en su desorientación y compartimos su sorpresa. Si Kafka quisiera hacernos llegar anticipaciones, debería separarse a

> veces del protagonista y sacarnos así también a nosotros del ángulo de visión del protagonista (Descripción, 26).

En los comienzos de América se menciona a un señor provisto de un bastoncillo de bambú y han de transcurrir once páginas, a lo largo de las cuales se menciona a este señor seis veces, hasta saber que ese señor es el tío de Karl Rossmann. Este mecanismo técnico desvela, a su vez, algunas de esas ausencias de las que he hablado, que no pueden ser explicadas más que en su momento puesto que se supone que el protagonista, al no saberlas, y el narrador al ser la misma persona que el protagonista causan una demora. Hay que esperar a que llegue, en el caso de que esto ocurra, tal explicación. Nos sentimos, sin esas anticipaciones, confusos, inquietos, extrañados. Nos encontramos, pues, ante un mecanismo claramente kafkiano (o que contribuye a lo kafkiano).

Respecto al mundo en el que se desenvuelven los personajes kafkianos, Walser destaca un mecanismo que contribuye decisivamente a la sensación de extrañeza de las narraciones kafkianas. Un rasgo muy característico de la mayoría, si no de todos, los protagonistas y demás personajes de la obra de Kafka es que son extraños. Para Walser, el modo subjuntivo, la oración indirecta, el uso múltiple de adverbios de sospecha («por lo visto», «sin duda», «probablemente», «tal vez»), del no saber («parecía», «no sabía bien», «sonaba como si», «tenía que»), constituyen los modos de reacción de Josef K, del agrimensor K. y de Rossmann ante un mundo desconocido. Con un «alguien» comienza El proceso y con un «como si» termina. Son dos partículas que revelan un mundo extraño, desconocido, inquietante, aparentemente absurdo. Los subjuntivos forman parte en gran medida de la narrativa de Kafka y expresan, entre otras cosas, deseos, dudas, posibilidad o temor.

Una técnica que contribuye decisivamente al efecto de lo kafkiano es la técnica de neutralización. Veamos unos ejemplos antes de adentrarnos en su significado: «Es usted contratado como agrimensor, según se dice, pero desgraciadamente no nos hace falta ningún agrimensor» (Kafka, El castillo, 70), o «a la segunda absolución, le sigue el tercer arresto, a la tercera absolución, el cuarto arresto, y así sucesivamente» (Kafka, El proceso,

212). Esta técnica es denominada por Walser anulaciones, aunque he preferido llamarle neutralizaciones puesto que aquél término tiene una connotación negativa de la cual carece neutralización, pues independientemente de que conduzca a un punto cero en la narración, no hace, ni mucho menos, desaparecer nada, todo lo contrario: refleja la inutilidad de todo esfuerzo, los escasos frutos de la espera en tanto la rendija a la esperanza es claramente muy estrecha, refleja que la liza entre el individuo y las distintas modalidades de poder se inclina casi siempre en la misma dirección, etc. Esta técnica aparece con gran frecuencia en la obra de Kafka. Por un lado, un personaje antagonista a K. -puesto que en el universo kafkiano la existencia de una gran cantidad de personajes está marcada por el antagonismo a los distintos K- le presenta una situación desfavorable. K. es desanimado; a continuación esta situación es mitigada y K. reanimado. Titorelli, en El proceso, le presenta a K. las tres formas de absolución que el Tribunal contempla. Incluso no se las presenta, sino que afirma: «He olvidado preguntarle en primer lugar qué tipo de liberación desea» (205). La «absolución real» es, por supuesto la mejor, sin embargo, sólo hay leyendas acerca de ellas. Es decir, presenta una posibilidad que, por supuesto, debe ser olvidada. A la posibilidad de algo le sigue la imposibilidad de lo mismo, con lo que la posibilidad queda neutralizada. Walser afirma: «El principio de la anulación es inmanente a la esencia del castillo. Toda comprobación atrae necesariamente su contrario, su anulación, en el planteo de las cosas» (Descripción, 88). Estas neutralizaciones o anulaciones muestran a los distintos personajes de Kafka la «inutilidad de sus aspiraciones» (90). Dichas neutralizaciones se dan en el plano discursivo, es decir, en los diálogos y en la acción, cuando alguien hace algo e inmediatamente otra instancia (persona o institución) viene a desmontarlo con otra acción a consecuencia de lo cual la primera queda neutralizada. De esto se sigue la inutilidad de toda acción, esperanza o aspiraciones. Parafraseando a Titorelli diríamos: «También está la absolución real, pero ésta no existe». Los distintos K. irrumpen en escena (en el Tribunal de El proceso; en la escena del fogonero y Schubal que supone también un proceso en América; en la apacible vida de la aldea junto al castillo) con lo que se produce, según Walser, una perturbación a la que indefectiblemente le sucede una anulación. Las neutralizaciones conducen con frecuencia, cuando no en el proceso íntegro de la narrativa

kafkiana, a un punto cero, pues nada ha ocurrido finalmente en realidad (aunque ello tenga sus consecuencias). Se establece, pues, a cada afirmación, una neutralización, pero a este micro proceso le sucede el macro proceso de una neutralización tras otra y ese es el ritmo de la obra kafkiana. «Los ayudantes anulan la existencia de K.» (116). K. supone una magnitud afirmadora y el castillo una magnitud anuladora, con lo que los dos órdenes suponen una especie, según Walser, de ecuación viviente en el que «el valor de la ecuación es igual a infinito» (118). Sostener esta afirmación supone la hipótesis contraria a la sostenida por Camus y Weinberg, según la cual, El castillo soluciona un problema planteado en El proceso. Para la escritora y ensayista norteamericana Helen Weinberg El castillo y El proceso son dos importantes novelas precursoras de la reciente novela norteamericana, la absurda y la activista. El protagonista de El proceso sería lo que denomina un héroe absurdo, mientras que el protagonista de El castillo sería un héroe activista. En esto radica para ella el tránsito de una obra a otra, que son la base de la reciente novela norteamericana. Josef K. acepta, pasivo, la dinámica del mundo y de la nueva situación en que se encuentra. Por el contrario, el agrimensor K. quiere la verdad, y por ello lucha. Lucha por pertenecer a una comunidad, acepta las reglas del juego a medida que ve peligrar sus objetivos, en ningún caso queda expectante, única y exclusivamente. Puede que muera, pero, quizás, no como un perro. Pero tales hipótesis expuestas por Camus en El mito de Sísifo y por Helen Weinberg en La nueva novela en América no serían correctas, pues todo queda siempre en ese punto cero resultado de las tensiones entre los dos mundos antagónicos que representan los distintos K. y sus fuerzas neutralizadoras. Si Camus y Weinberg estuvieran en lo cierto, la obra de Franz Kafka tendría la forma de sistema en el que existe el planteamiento inicial de un problema y la solución al mismo. No parece que esto sea correcto dado que el final de El castillo no parece solucionar demasiados problemas y si así fuera concluye con la muerte del agrimensor, habiendo sido aceptado en la comunidad de un modo bastante tímido, tal y como relata Max Brod. Dejar una rendija a la esperanza no es una solución, sino, más bien, una salida. Las neutralizaciones poseen como tantos otros recursos kafkianos un aspecto cómico; así, en El castillo, dice Olga: «Cuando los funcionarios viajan a la aldea [...] los coches están repletos de expedientes, que los funcionarios van estudiando», a lo que K. le responde:

«Sin embargo, dijo K., vi el interior de un trineo de funcionario, en el cual no había expedientes» (246). A la teoría, le sigue la falsación de la misma, pero entonces, vuelve a afirmar Olga: «Esto es posible, pero en tal caso es peor aún, en tal caso le ocupan al funcionario asuntos tan importantes...» (246).

Milan Kundera, a partir de una historia verdadera contada por el también escritor checo Josef Skvorecky, señala que una de las técnicas utilizadas por Kafka en alguna de sus novelas y relatos es la técnica de la culpabilización. Esta no es una técnica narrativa, sino más bien una técnica existencial consistente en ir en busca de la culpa que es, a su vez, uno de los grandes temas kafkianos.

> En Kafka -escribe Kundera- la lógica es inversa. Quien es castigado no conoce la causa de la condena. Lo absurdo del castigo es hasta tal punto insoportable que, para encontrar la paz, el acusado quiere encontrar una justificación a su pena: el castigo busca la culpa [...] Al no saber de qué se le acusa, K., en el Capítulo VII de El proceso, se decide a examinar toda su vida, todo su pasado «hasta en los menores detalles». La máquina de la «autoacusación» se pone en marcha. El acusado busca su culpa («En algún sitio», 28).

Este recurso técnico es, al mismo tiempo, utilizado por el mismo Milan Kundera en su magnífica novela La broma quedando de este modo patente la influencia de Kafka en el gran escritor checo nacido en Brno. En La broma, que tiene cierto regusto kajkiano, uno de los protagonistas, Ludvik, es condenado a un regimiento de castigo dado que al ser expulsado de la universidad pierde las prórrogas del servicio militar (cumpliendo actividades típicas de los trabajos forzados) tras escribir una postal cuyo contenido es simplemente una broma: «¡El optimismo es el opio del pueblo! El espíritu sano hiede a idiotez. ¡Viva Trotski!» (La broma, 41). Este es el contenido de la postal enviada a una amiga -Marketa- e interceptada por las autoridades universitarias vinculadas al Partido Comunista. Pero esta fútil e incomprendida broma llega a romper la vida de Ludvik. Que el castigo busque la culpa queda plasmado en el siguiente fragmento de La broma:

> Por supuesto que me reafirmaba permanentemente en la ridiculez de todo aquel asunto, pero al mismo tiempo (y eso es lo que hoy, con muchos años de distancia, me parece más lamentable y más típico) empecé a ver las tres frases de la postal con los ojos de aquellos que me habían interrogado; empezaban a espantarme aquellas frases y tenía miedo de que, con la excusa de la broma, evidenciaran algo realmente muy grave: que yo nunca había llegado a identificarme por completo con el partido hasta llegar a ser con él un mismo cuerpo, que nunca había sido un verdadero revolucionario proletario [...] Cuando recuerdo hoy mi situación de entonces, me viene a la cabeza, por analogía, el inmenso poder del cristianismo, que le sugiere al creyente su condición básica e ininterrumpidamente pecaminosa [...] Poco a poco me fui haciendo a la idea de que mis frases, aunque hubieran sido pensadas en broma, constituían sin embargo una culpa, y en mi cabeza comenzó a devanarse el examen autocrítico (54-55).

Otro aspecto curioso que viene a confirmar esa idea de Broch de la existencia de una gramática narrativa kafkiana opuesta a las leyes tradicionales de la narratología es la que he denominado inversión lógica. Aparece en algunos de los diálogos kafkianos. Reproduciremos algunas líneas del diálogo de América entre Karl Rossmann y Robinson en el que Karl insta a Robinson a abandonar el servicio en casa de Brunelda donde ambos son maltratados y humillados:

> ... veremos si puedes marcharte.
>
> -¿Por qué, realmente, no te marchas también de aquí? ¿Tan sólo porque Delamarche es, o más bien era, tu amigo? ¿Y es esto vida acaso?...
>
> -¿De manera que crees realmente, Rossmann, que podré reponerme si dejo este servicio?
>
> -Ciertamente -dijo Karl.
>
> -¿Ciertamente? -volvió a preguntar Robinson.

-Pero ciertamente, sin duda -dijo Karl sonriendo.

-Pues entonces podría empezar'a reponerme en seguida

-dijo Robinson con la mirada fija en Kar1.

-¿Cómo es eso? -preguntó éste.

-Pues porque tú deberás encargarte aquí de mi trabajo

-respondió Robinson.

-¿Y quién te ha dicho tal cosa? -preguntó Karl.

-¡Pero si éste es un viejo proyecto! Ya desde hace algunos días se habla de eso.....

...te propuse a ti. Delamarche en seguida estuvo de acuerdo, a pesar de que aquella vez te habías insolentado con él, y yo, como es natural, quedé muy contento de poder serte tan útil. Pues para ti, este puesto está hecho como a medida [...] Sólo que debo advertirte, eso sí, que todavía no estás aceptado, de ninguna manera; si no le gustas a Brunelda, no nos sirves de nada. De modo que haz todo lo posible y esfuérzate mucho por resultarle agradable, y lo demás déjalo por mi cuenta (236-246).

Este diálogo absolutamente kafkiano y absurdo constituye un ataque frontal contra la lógica del discurso argumentado y a la vez refleja la idea de que Kafka se sitúa en el limite entre lo verosímil y lo inverosímil, entre la lógica y sus limites. Veámoslo detenidamente: Karl intenta convencer a Robinson de que deje un trabajo tan execrable como el que realiza para, a continuación, Robinson, inexplicablemente, recomendar a Karl para ese «maravilloso» trabajo. Da la sensación de que no utilizan el mismo sistema lógico-discursivo (recordemos que la lógica no es más que la ciencia que se ocupa del aspecto formal de nuestro razonamiento gobernado por algunos principios básicos como el principio de no contradicción que, por lo demás, da la sensación de ser violado aquí). Es una especie de diálogo entre sordos

donde el que menos oye, Robinson, hace de crítico musical. Pero no hay que ir demasiado lejos en la novela para encontrar un diálogo similar entre Karl y el pragmático estudiante Mendel -enemigo de Brunelda, Delamarche y Robinson, a los cuales odia-, al que no le importa trabajar con el canalla Montly y, además, considera ese trabajo el mayor éxito de su vida. En este diálogo, Mendel se esfuerza por convencer a Karl de que es mejor trabajar para Brunelda que no trabajar, a pesar de que en casa de Brunelda lo golpeen. Los diálogos entre el agrimensor K. y la mesonera alcanzan en El castillo la cúspide de lo inexplicable a lo que, sin duda, contribuye la impasibilidad de K. ante tanto desatino. Su imperturbabilidad es perturbadora, kafkiana. K. pregunta cuestiones coherentes y le responden incoherencias cuando no contradicciones. En un diálogo entre ambos, la mesonera -examante de Klamm-, ante las dudas de K., le dice: «Yo le soy fiel a mi marido» (Kafka, El castillo, 94), pero, paradójicamente, continúa: «¿Dónde está el hombre que me impediría correr hacia Klamm, si Klamm me hiciese una seña?» (97).

Hay una cuestión, la de los sueños, que es ineludible abordar, entre otras cosas, porque, de un modo u otro, la práctica totalidad de la obra de Kafka tiene connotaciones oníricas. El universo kafkiano está envuelto en un aura extraña, regido por extrañas leyes a medio camino entre lo verosímil y lo que no lo es, entre la vigilia y el sueño, en duermevela, cuyo contenido son pesadillas entremezcladas con la realidad. La relación entre sueño y realidad eran evidentes para Franz Kafka, el cual en sus conversaciones con Gustav Janocuh le comentaba: «El sueño descubre la realidad que siempre supera a la ficción. Eso es lo terrible de la vida, lo descorazonador del arte» (76). En otro lugar comentaba: «La realidad es la fuerza más poderosa, la que les da forma al mundo y al hombre [...] No se puede huir de ella. Los sueños sólo son un rodeo tras el cual, en última instancia, siempre acabamos regresando al entorno de las experiencias más próximas» (92). Las obras de Franz Kafka tienen un componente marcadamente onírico respecto a las extrañas situaciones vividas, a los extraños personajes que procedentes de los sueños aparecen en la pintura, por ejemplo, de H. Bosch. Esas imágenes que aparecen en los sueños mezcladas con todo tipo de información extraída de la realidad componen un complejo técnico de condensación/ técnica onírica utilizado por Kafka. El funcionamiento y

significado de los sueños fue estudiado en profundidad por Sigmund Freud en la Interpretación de los sueños y en otras obras. Sabemos que Kafka leyó a Freud. Ese componente onírico provee al texto de extrañeza e inescrutabilidad que en Kafka produce un mundo de extrañas leyes, lleno de seres crepusculares y donde la lógica del inconsciente, aún sin descubrir, crea infinitas imágenes de un significado muy personal y peculiar. En «Un cruzamiento» escribe: «Tengo un animal singular, mitad gatito, mitad cordero» (Bestiario, 36). Podemos, eso sí intentar desentrañar, en la medida de lo posible, algún mecanismo onírico. La condensación' es un mecanismo de la deformación onírica que consiste en la fusión de ideas latentes fragmentarias. Marthe Robert afirma que Kafka conocía la ambigüedad fundamental de los vocablos elementales y sabía hasta qué punto son pérfidas las palabras corrientes, pero también el partido que la literatura puede sacar de la condensación extrema de que son capaces.

> Él mismo, escribe Robert, no hace sino explotar esa sorprendente propiedad, condensando en sus propias imágenes el máximo de significados asociados gracias a un nexo, no lógico, sino de pura contigüidad [...] Freud ve en la condensa ción un mecanismo esencial de la elaboración del sueño y de todo lo vinculado a él en el orden de la creación (Franz Kafka o la soledad, 235).

Para Marthe Robert, Kafka

> condensa en un mismo personaje elementos heterogéneos que, no siendo reconocidos, confirman al héroe en el sentimiento engañoso de su unidad. Imitando la técnica del sueño en lo más productivo que posee, separa lo que debiera constituir un solo cuerpo, confunde lo que debiera estar separado, exterioriza lo invisible e interioriza lo exterior (267).

Efectivamente, personajes tan extraños como Odradek no pueden ser más que la fusión simbólica de diversos aspectos en los que el sueño o la imaginación ha desempeñado un importante papel. El contenido de dichos símbolos pueden sernos más o menos evidente. Por ejemplo, la forma de estrella -recordemos la estrella de David- de Odradek puede deberse al

judaísmo sustentado por Kafka. Su extraña risa podría, asimismo, deberse a que Kafka padecía tuberculosis. Da la sensación de que Kafka, despierto, en la elaboración de sus relatos deja actuar con cierta libertad a los mecanismos propios del sueño, no siendo, por tanto, fácil advertir esa línea que en Kafka se hace tan difusa entre la realidad y el sueño. Tendríamos, por tanto, dos vertientes: por un lado, el origen onírico del material literario plasmado en sus relatos. Por otro lado, dejar actuar sobre la realidad que quiere plasmar, los mecanismos propios que operan en la elaboración de los sueños, es decir, o Kafka extrae el material de sus sueños o a la realidad le aplica el modo de funcionamiento de los sueños, o ambos. Hemos visto la posibilidad de que algunos extraños personajes como los híbridos tengan su origen en el sueño, en la imaginación o la condensación. Sin embargo, la condensación no es el único mecanismo que pudiera haber utilizado Franz Kafka en la elaboración de sus relatos. La identificación, por ejemplo, consiste en un proceso psicológico de asimilación mediante el cual un sujeto adopta el papel de una personalidad ajena sin tener en algunos casos conciencia de esta identificación. Es frecuente en los sueños, donde la imagen del soñante es reemplazada por otra preferida por el inconsciente, aunque también se produce en el estado de vigilia. En ambos casos evidencia el deseo inconfesado del sujeto de emular a la persona o al héroe imaginado que se admira o respeta como rival. En la obra de Franz Kafka podría decirse que hay un ejemplo que sirve tanto de muestrario arquetípico de complejo de Edipo como de identificación; esta obra es la Carta al padre. Pero veamos otro ejemplo menos conocido donde expresa un deseo que nunca pudo conseguir: «Tengo once hijos» («Once hijos», 89). En el relato «El deseo de ser piel roja» escribe: «Si uno pudiera ser un piel roja siempre alerta, cabalgando sobre su caballo veloz» (La condena, 56). Al hilo de los mecanismos que podría haber utilizado en sus obras, el de desplazamiento alude a un mecanismo de deformación onírica que desvía ideas y afectos latentes de manera que lo verdaderamente importante aparece como trivial y lo que poseía carga afectiva se presenta desprovista de ella en el sueño. Se halla al servicio de la censura y dificulta notablemente la interpretación de los sueños, por parecer estos descabellados. Respecto a este mecanismo señalar que en él se encuentran dos aspectos cercanos a aspectos fácilmente detectables en la obra de Kafka: por un lado, que lo importante puede aparecer como trivial, y viceversa. Por tanto, no podemos saber qué sea lo

verdaderamente importante. Para Franz Kafka, como hemos visto, lo insignificante puede ser de gran importancia. Finalmente, hay unas causas que conducen a Kafka a su actividad literaria: «Es totalmente cierto que escribo esto porque estoy desesperado a causa de mi cuerpo y del futuro con este cuerpo» (Diarios, 8); en ellas se reconoce el mecanismo de compensación. Gustav Janouch le comentaba a Kafka que escribía debido a que el matrimonio de sus padres estaba atravesando una crisis y también para huir del desasosiego. Kafka le respondió: «durante algún tiempo yo estuve haciendo lo mismo que usted hace ahora» (306).

Objetos a los que se refiere lo kafkiano

Como toda categoría estética, lo kajkiano debe «referirse a algo». Ha de ser aplicable en determinados contextos. En definitiva, debe de referirse a «objetos» concretos para los cuales dicha categoría adquiera sentido pleno. Como es natural, no todo objeto es susceptible de ser subsumido bajo la categoría de lo kajkiano. Por un lado, cabría pensar que haya objetos que de un modo más adecuado podrían ser asociados con tal categoría, aunque no lo hagan con toda propiedad. Hay objetos que pueden compartir ciertas propiedades de lo propiamente kajkiano. Es por ello por lo que encontramos gradaciones en el momento de dilucidar qué es y qué no es kajkiano. Por supuesto un libro de cuentos de Hans Cris tian Andersen no es kafkiano ni podría llegar a serlo en función de la naturaleza de sus bellos relatos. Es kafkiana la situación en la que se ve envuelto Josef K. cuando una mañana es arrestado sin razón aparente. Es kafkiana la situación en la que el agrimensor que ha sido llamado para encomendarle tareas de agrimensura, una vez que llega a la aldea situada «junto» al castillo del conde Westwest, no puede trabajar y todo resulta ser tremendamente complicado y extraño. Es kafkiana esa situación en la que un mensajero imperial, aunque transcurran miles de años, por mucho que se esfuerce, nunca conseguirá llegar a su destino con el mensaje. Por ello supone una posibilidad consustancial a la existencia humana.

Pero precisemos aún más. Aunque lo kafkiano es, acaso por definición, imposible de ser descrito de manera definitiva, se podría afirmar, en términos generales, que es una categoría estética concebida por Franz

Kafka, reflejada, fundamentalmente, en sus obras El proceso, El castillo y en relatos como «La construcción de la muralla china» o «Un mensaje imperial». Los acontecimientos que se desarrollan en estas obras y relatos se presentan bajo la forma de la paradoja y el enigma o a partir de peculiares malentendidos. Lo kafkiano es una categoría universal en tanto posibilidad consustancial al individuo, se hace patente en situaciones, a veces insólitas pero circunscritas en un marco cotidiano y -desde el punto de vista literario-, tratadas con la frialdad propia de un cirujano, caracterizadas por lo intrincado de las mismas, por lo confuso e incomprensible; situaciones de difícil solución y esquivo final, peligrosas, desasosegantes y amenazantes y que, con toda probabilidad, tendrán un desdichado desenlace; todo ello bajo una inquietante atmósfera de angustia que, en ocasiones en combinación con algunos otros aspectos ya citados, actúan como intensificadores más que como aspectos esenciales a lo kafkiano. Este tipo de situaciones están relacionadas, en muchas ocasiones, con el universo burocrático que le otorga el carácter de lo laberíntico e impersonal; no son buscadas ni, probablemente, merecidas, respondiendo, más bien, a un aparente azar que parece estar regido por leyes incomprensibles e inaprensibles, ancestrales, ocultas e inescrutables, tras las cuales parece operar una «mano oculta», una instancia o poder invisible, monolítico y divinizante, una instancia lejana e inaccesible como las leyes que lo rigen donde el individuo es absorbido por un mecanismo que lo rebasa y que escapa a su control enfrentándose ante una situación concreta compuesta por un plexo de circunstancias poco concretas ante las cuales difícilmente puede defenderse, llegando en ocasiones a realizar un peculiar examen de conciencia en busca de la culpa. Una sospechosa y primigenia «ley del silencio» impera en el entorno dando una sensación de extrañeza. La situación kafkiana, por otro lado, muestra, en ocasiones, la inutilidad de todo esfuerzo dejando un mínimo resquicio para la esperanza. Este tipo de situaciones están provistas de una cierta comicidad capaz de hacer brotar la carcajada cuando existe distanciamiento y una sonrisa amarga e irónica cuando se siente que, por tratarse además lo kafkiano de una categoría también ontológica y universal, a cualquiera le habría podido ocurrir. Precisamente por esa posibilidad elemental del hombre y su mundo queda avalada la propiedad de lo kafkiano de que cualquiera puede ser K.

Como ejemplo de situación prototípicamente kafkiana aludiré a la novela de Martin Walser, La guerra de Fink, donde el autor narra la situación en la que se ve envuelto Stefan Fink, un funcionario alemán, que es desplazado de su puesto cuando el partido al que pertenece pierde las elecciones. Fink, cuyo trabajo consiste en servir de enlace entre el Estado y la Iglesia lleva 18 años desempeñando ese puesto con honestidad y un alto grado de competencia. Él siempre quiso hacer su trabajo «de manera que todo el mundo viera que lo que hacía no dependía de la pertenencia a un partido, sino de la fidelidad a la Constitución», sin embargo, llega «el día de la patada» en el que Fink es trasladado. El subsecretario Sr. Tronkenburg al comienzo hacía alusión simplemente a que Fink lleva demasiado tiempo en el mismo puesto y que un funcionario debe de cambiar de puesto de vez en cuando. Pero de repente aparecen las quejas. Fink no imagina de dónde pueden provenir. El nunca ha tenido problemas con las instancias con las que, por motivos laborales, se ha visto relacionado, es decir, con la Iglesia; tanto por el lado católico como por el protestante. Fink termina teniéndose que defender en los tribunales para defender su honor y justificar que su trabajo, tras tantos años, no merece ser puesto en entredicho. Fink recuerda el apoyo del que ha gozado por parte del vicario general del obispado de Maguncia, del prelado y doctor Benedikt Degen, del consejero eclesiástico Duft, del presidente de la comunidad judía de Frankfurt y hasta de la comunidad de la Iglesia unitarista-libre del Land. Fink recurre a ellos en un intento por saber cómo es posible, según ha sabido, que las quejas provienen de personas de la Iglesia, de personas que no permiten albergar «ningún tipo de duda sobre la solidez de las quejas, en virtud de la ilimitada confianza de la que son merecedoras». Fink se dirige a ellos para preguntarles si efectivamente habían presentado quejas como las mencionadas por el subsecre tario en su declaración, o si tenían conocimiento de hechos que hubieran podido dar lugar a alguna queja, pero impera la «ley del silencio»; todos dan la callada por respuesta basándose en que todo está sub iudice. «Tenían que devolverme mi puesto», se dice Stefan Fink y confía en que en la vista oral se cite al presidente de la Iglesia protestante y al obispo, al consejero eclesiástico y al prelado y digan lo que tienen que decir. Pero el tribunal contencioso administrativo comunica lo siguiente: la demanda se fallará sin vista oral por decisión judicial. El periplo kafkiano ha comenzado. Esta novela de Martin Walser, quien

realizara su magnífica tesis doctoral llamada Descripción de una forma sobre la obra de Franz Kafka, muestra que este tipo de situaciones, lejos de ser extraordinarias e infrecuentes, están lamentablemente al orden del día.

¿Qué ocurre con los personajes? ¿Existen personajes kafkianos o lo kafkiano se reduce a situaciones? En mi opinión lo kafkiano se reduce a situaciones, pero habría que matizar. Hay ciertos personajes en la obra de Kafka como son los ayudantes (un sugerente invento kafkiano que aparece en El castillo, en Blumfeld, etc.), como es Titorelli o las niñas que juegan en las escaleras justo antes de que Josef K. encuentre a Titorelli que muestran unos rasgos conductuales realmente extraños, que acaso impliquen peligro, sean cuasi absurdos o que, sencillamente, sean criaturas más o menos espectrales. Ciertamente, estas características tienen, una vez más, cierto parentesco o analogías con aquellas propiedades generales de lo kafkiano, sin embargo, aquellas propiedades no agotan la categoría de lo kafkiano. Podría decirse de alguna de esas propiedades que son necesarias, pero no suficientes. Es más, personajes extraños, complicados y siniestros son fauna habitual en los relatos de Hoffmann o de Poe sin ser estos relatos kajkianos.

Tanto Grégor Samsa de La transformación como Josef K. de El proceso viven situaciones en las que despiertan una mañana y ya nada es como era. Son juzgados y condenados, incluso por los suyos. Es como si su destino estuviera escrito y nada pudieran hacer. Algunos personajes kafkianos no son más que sujetos pacientes de situaciones kafkianas.

Por tanto, las personas (o personajes) no pueden, con propiedad, denominarse kafkianos. Ahora bien, contribuyen con esas peculiaridades más que otras cosas o personajes a lo que sí es o puede llegar a ser kajkiano: las situaciones. Estas conforman, junto con otros muchos factores que hemos podido analizar, el universo kafkiano. Pero lo mejor es que veamos algunos ejemplos de situaciones que se pueden denominar kafkianas y al mismo tiempo poda mos destacar a qué otros objetos se les puede aplicar la categoría literaria de lo kafkiano.

En el terreno de la ciencia física podemos encontrar magníficos ejemplos desde un punto de vista meramente técnico de lo kafkiano por más

que se trate de un ámbito especial. Veamos uno de ellos:

> Estoy en el umbral de la puerta, a punto de entrar en mi cuarto. Lo cual es una empresa complicada. En primer lugar tengo que luchar contra la atmósfera que pesa con una fuerza de un kilogramo sobre cada centímetro cuadrado de mi cuerpo. Además debo procurar aterrizar en una tabla que gira alrededor del Sol con una velocidad de treinta kilómetros por segundo; sólo un retraso de una fracción de segundo y la tabla se habrá alejado millas. Y semejante obra de arte ha de ser llevada a cabo mientras estoy colgando en un planeta en forma de bola, con la cabeza afuera, hacia el espacio, a la par que por todos los poros de mi cuerpo sopla un viento etéreo a Dios sabe cuánta velocidad. Tampoco la tabla tiene una sustancia firme. Pisar sobre ella es como pisar sobre un enjambre de moscas. ¿No acabaré por caerme? No, porque si me atrevo y piso, una de las moscas me alcanzará y me dará un empujón hacia arriba; caigo otra vez y otra vez me empuja hacia arriba y así sucesivamente. Puedo por tanto esperar que el resultado total sea mi permanencia siempre aproximadamente a la misma altura. Pero si por desgracia y a pesar de todo cayese al suelo o fuese empujado con tanta fuerza que volase hasta el techo, semejante accidente no sería lesión alguna de las leyes naturales, sino una coincidencia extraordinariamente improbable de casualidades... Cierto que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un físico traspase el umbral de una puerta. Si se tratase de la boca de un granero o de la torre de una iglesia tal vez fuera más prudente acomodarse a ser nada más que un hombre corriente, entrando simplemente por ellas, en lugar de esperar a que se haya resuelto todas las dificultades que van unidas a una entrada por entero libre de objeciones (Benjamín, Imaginación y sociedad, 204).

Este divertido texto de Eddington sobre la imagen del mundo que tiene la física, nos recuerda Walter Benjamin, pone de manifiesto uno de los tipos de objetos a los que puede aplicársele la categoría de lo kafkiano. No conozco, señala Benjamin: «ningún pasaje en literatura que muestre en tal grado el gesto kafkiano» (204-205). - - -- -- - --- - - -- - -

En relación con el humor kafkiano, tuvimos la oportunidad de ver uno de los ejemplos paradigmáticos a los que hacía referencia Milan Kundera en la que un ingeniero praguense era invitado a un coloquio científico en Londres y a su vuelta, tras un tremendo malentendido, se convierte en un hombre vigilado que tiene, finalmente, que abandonar ilegalmente su país. Era una situación cotidiana posible. Era el tipo de situaciones kafkianas que lejos de formar parte de la ficción literaria, pueden llegar a ser reales. Cierto es que acontecimientos de esta naturaleza no ocurren todos los días, al menos en nuestro entorno, pero no es menos cierto que no sólo pueden ocurrir, sino que en los antiguos países llamados del Este, este tipo de hechos eran más frecuentes de lo que pueda pensarse. En un ensayo llamado Los grandes procesos en los sistemas comunistas6, su autora, Annie Kriegel pone de manifiesto los rasgos comunes a todos los procesos: la selección de falsos culpables, el carácter estereotipado de las acusaciones, los procedimientos empleados para extraer confesiones, el ritual de las sesiones públicas (que recuerda a las sesiones de El proceso de Kafka), etc.

Por otro lado, este tipo de situaciones, como ya pudimos comprobar, tiene un elemento cómico que deja, naturalmente, de serlo para quien está involucrado en ellas. Pero si estas situaciones nos resultan poco factibles en nuestro entorno, hay un aspecto tan cotidiano y, a la vez, familiarizado por su misma esencia con lo kafkiano, que lejos estaríamos de poder sentirnos libres del aspecto más desagradable de lo kafkiano, me refiero, por supuesto, a la burocracia y su funcionamiento. Probablemente cada ciudadano podría relatar su propia epopeya en su periplo al intentar realizar algún trámite que en principio no revestía dificultad alguna y que por la esencia misma de la burocracia se han visto abocados desde la pérdida de su propio trabajo como a crisis internas y hasta a procesos judiciales y posterior ingreso en prisión.

Fue Alfred Kubin a principios de siglo xx, quien escribiera una de las primeras manifestaciones literarias kafkianas en forma de fantasmagoría en La otra parte. A lo largo del pasado siglo este tipo de manifestaciones cercanas al espíritu de lo kafkiano no dejarían de proliferar y fue Samuel Beckett quien en Esperando a Godot representara admirablemente la

categoría de la espera en una obra denominada por el mismo Beckett como 'horriblemente cómica' en la que se plasma la angustiosa situación límite de dos seres, cuyas vidas y grotesca solidaridad se forjan en la absurda y estéril espera de nadie sabe quién o qué al que denominan Godot. Sin embargo, es preciso señalar un extremo que diferencia fundamentalmente a Kafka de Beckett. Para este último, la espera es una espera vacía, es el esperar vacío de un hombre alienado en un mundo vacío. Mientras que en El castillo, K. representa a un hombre inconformista e irreverente que está enojado, crispado, desea vivir y no se resigna, aunque no tenga, en realidad, esperanza. Los hombres que esperan, pues, son distintos en la obra de Kafka y en la de Beckett. Esa espera tan característica de las obras de Kafka como El proceso, El castillo, «La construcción», constituye una cualidad de muchas de las situaciones que hemos denominado kafkianas. La categoría tanto judía como cristiana de la esperanza queda plasmada en obras de Franz Kafka como El castillo o El proceso en forma de una demora de esa esperanza a la cual sirve en su aspecto técnico y literario las neutralizaciones de la acción de tal modo que sin renunciar a la esperanza queda en el aire por siempre diferida o neutralizada. Una suerte de minimalismo narrativo caracteriza estas obras, que no son sino variaciones de una matriz; pero que sean variaciones no excluye una mínima implementación7 ni una mínima esperanza (de cambio de rumbo). De ese modo, Franz Kafka espera, el lector espera, pero al final de cada párrafo y de la obra en su totalidad nunca ocurre nada, aunque siempre esperes que algo o alguien aporte luz sobre ese laberinto en que se convierten las situaciones kafkianas. Se espera que algún tipo de justicia pueda aparecer en cualquier momento, sin embargo, no aparece. En cualquier caso, nunca se tiene la sensación de que no vaya a aparecer. La espera no excluye la esperanza, por definición, en realidad.

Para finalizar con estos «objetos» a los que se refiere lo kafkiano quiero mencionar algunos precedentes griegos de lo que podríamos denominar el arcaico espíritu kafkiano. Entre ellos los más cualificados son el representado por el escepticismo lingüístico de Gorgias y las paradojas o situaciones ficticias que Zenón de Elea utilizara para demostrar la imposibilidad del movimiento propugnada por Parménides. Las tesis de Gorgias eran las siguientes: «Nada existe. Si algo existiera sería

incognoscible. Si algo existiera y fuese cognoscible, sería incomunicable» (112). Gorgias llega a un nihilismo gnoseológico y lingüístico completo que recuerda a las neutralizaciones que Kafka utiliza una y otra vez en sus escritos. En el «Aforismo 6» Kafka escribe: «El momento decisivo del desarrollo humano es perpetuo. Por eso todos los movimientos espirituales revolucionarios que declaran nulo todo lo anterior tienen razón, pues todavía no ha ocurrido nada» (14-15). En este aforismo Kafka se sitúa muy cerca de las aporías que Zenón utilizara para demostrar la imposibilidad del movimiento. Kafka ha utilizado dos conceptos encontrados como son «desarrollo humano» y «no ha ocurrido nada» cuya resolución nos da una de las claves kafkianas que he venido señalando a lo largo del trabajo: por un lado, la imposibilidad de todo esfuerzo. En este caso el de los movimientos espirituales revolucionarios que, sin saberlo, tampoco conseguirán nada. Por otro lado, el paralelismo existente entre la forma de escritura kafkiana mediante neutralizaciones -impidiendo que algo ocurra o que el tiempo transcurra- y la consecuencia de la «imposibilidad de todo esfuerzo» que acabamos de ver. En «La construcción de la muralla china», Franz Kafka escribe:

> Pero, en cambio, qué inútiles son sus esfuerzos; todavía está abriéndose paso a través de las cámaras del palacio central; no terminará de atravesarlas nunca; y si terminara, no habría adelantado mucho; todavía tendría que esforzarse para descender las escaleras; y si lo consiguiera, no habría adelantado mucho; tendría que cruzar los patios; y después de los patios el segundo palacio circundante; y nuevamente las escaleras y los patios; y nuevamente un palacio; y así durante miles de años; y cuando finalmente atravesara la última puerta -pero esto nunca, nunca puede suceder-, todavía le faltaría cruzar la capital, el centro del mundo... (16-17).

Finalmente, Zenón, discípulo y amigo de Parménides, aunque veinticinco años menor que él, intentaría demostrar la falsedad de las apariencias sensibles.

> El método de Zenón consistía en reducir al absurdo la tesis de los negadores de la unidad, consiguiendo así la confirmación de las

> tesis de Parménides [...] Los argumentos de Zenón pueden dividirse en dos grupos. El primero, va dirigido contra la multiplicidad y la divisibilidad de las cosas. El segundo, contra el movimiento [...] Si la unidad posee una magnitud aunque sea mínima, como en cada cosa se encuentran infinitas unidades, cada cosa será infinitamente grande (Abbagnano, Historia 1, 59).

Toda la obra de Zenón se encuentra llena de paradojas, por lo que Zenón sería, en cierta forma, un precursor de Kafka. Una de las más conocidas expresa la imposibilidad de llegar de un destino a otro debido a que por corta que pueda ser una línea recta, al estar constituida por infinitos puntos, sería imposible el desplazamiento o el movimiento; consecuencia: la flecha en movimiento, en realidad, no se mueve. Aquiles jamás alcanzará, por esta misma razón, a la tortuga. El 17 de diciembre de 1910, Franz Kafka anotaba en su Diario: «Cuando, de un modo apremiante, le preguntaron a Zenón si había algo en reposo, dijo: sí, la flecha que vuela está en reposo» (20). En algunos de sus relatos Kafka manifiesta que es imposible para el jinete cabalgar hasta el pueblo vecino, que el mensajero imperial no puede llegar a su destino. Hasta la vida misma de Kafka está plagada de paradojas. Poco antes de morir le diría al doctor Klopstock: «Máteme, si no es usted un asesino» o «no se vaya», a lo que Klopstock repuso: «no, si no me voy», y Franz Kafka respondió: «pero yo me voy» (Brod, 204).

Lo KAFKIANO EN LA LITERATURA

No hay gran autor que no haya dejado una gran huella, ni, probablemente, hay un gran autor que la haya dejado conscientemente; de ahí que sea pertinente recapitular sobre la influencia que Kafka representa para generaciones posteriores. El legado de Franz Kafka no solo no se ha desvanecido, sino que sigue ahí, está vigente y lo demuestran autores de la talla de Dino Buzzati, Rex Warner o los galardonados con el Premio Nobel de la Paz Elie Wiesel y de Literatura Elías Canetti y José Saramago. Otros autores como el checo Pavel Kohout en su obra Cabeza abajo o la novela de Martin Walser La guerra de Fink -a la que ya hice mención- muestran claramente la vigencia del espíritu kafkiano; o dicho de otro manera, que el

modo en que Kafka concibiera determinadas situaciones está ahí, constituye una posibilidad consustancial al hombre.

Dino Buzzati es un escritor italiano nacido en Belluno en 1906 y fallecido en Milán en 1972. No es casualidad el primer lugar que ocupa Buzzati en esta breve relación de los epígonos de Franz Kafka. Lo cierto es que Dino Buzzati, en ocasiones, da la sensación de ser tan o más kafkiano que Kafka, si se me permite la expresión. El autor italiano recoge admirablemente la tradición de lo kafkiano tanto en su novela El desierto de los tártaros como en algunos de sus relatos traducidos al castellano como son «Los siete mensajeros» o «Siete plantas»8. Aunque algunos textos de Buzzati han dado lugar a varias películas, algunas de las cuales, las de corte kafkiano, analizaremos aquí, como es el caso de 11 fischio al naso (Tonazzi, 1967), basada en el relato «Siete plantas» o El desierto de los tártaros (Zurlini, 1976); existen otras películas basadas en sus textos como El secreto del bosque viejo (Ermanno Olmi, 1993). En «Siete plantas» se describe un centro hospitalario dividido en siete plantas; en cada una de ellas se aloja a enfermos de distinta gravedad. En la séptima están los leves, mientras que en la primera se encuentran los moribundos. El protagonista, Giuseppe Corte, ingresa en el hospital siendo destinado a la séptima, debido a un levísimo acceso febril. Por diferentes circunstancias, Corte termina en la primera hasta que, finalmente muere. «La situación era tan grotesca que en algunos momentos Giuseppe Corte casi sentía deseos de echar a reír a carcajadas» (31). La situación, claramente kafkiana, y el hecho de que una situación tal pueda llegar a provocar risa en el principal implicado, convierte este relato en un digno representante de la línea narrativa kafkiana. Del mismo modo en que ante una situación tan irónica como la vivida por Giuseppe Corte está a punto de provocar la risa en el protagonista, en El castillo de Franz Kafka, esa risa se convierte en sueño. El agrimensor K. siente inmensas ganas de dormir tras escuchar a Bürgel. K., al final de la novela y tras ver fallidas sus expectativas de trabajo como agrimensor, escucha del funcionario Bürgel: «Es asombroso [...] Es usted agrimensor, y no tiene tareas de agrimensura» (294). El sufrimiento acumulado tras los muchos avatares de K. en El castillo, aunque no lo abate, no por ello es menor y, sin embargo, oye a Bürgel decir: «Y por otra parte, a usted esto ha de resultarle afrentoso; ¿acaso no sufre usted con ello?

Sufro por ello, dijo K. con lentitud y sonriendo para sus adentros» (294). Tras la perorata de Bürgel, K. dormía: «Aún no se hallaba en las profundidades del sueño, pero ya estaba sumergido en él» (299). El desierto de los tártaros de Buzzati es una novela de corte kafkiano que tiene sus precedentes, a mi juicio, en los relatos «La construcción de la muralla china» y «Un viejo manuscrito» de Kafka. Esta novela es todo un tratado metafísico y existencialista donde Buzzati plantea en un peculiar microcosmos, como es una fortaleza militar, algunas de las cuestiones fundamentales de la existencia humana.

El escritor Elie Wiesel, nacido en una comunidad judeo oriental en Rumanía en 1944 escribe: «Cuando leo a Kafka, es él quien más me influye en lo que escribo» y «Kafka, el judío, me ha marcado de manera especial» (78). Hay que hacer notar algo de la segunda frase «Kafka, el judío»; esto significa que, efectivamente, hay una lectura mística, religiosa o teológica de Kafka, aunque no haya de ser exclusiva. Son los aspectos del judaísmo kafkiano afín al judaísmo oriental los que han influido a Elie Wiesel, nacido en una típica comunidad judía oriental. Elie Wiesel relata, a propósito de la lectura de Kafka, una curiosa anécdota en la que pone de relieve el extraño mundo en el que se desenvuelven las obras de Kafka:

> Me acuerdo de cómo descubrí a Kafka. Estaba yo estudiando en París, en 1946. Un amigo me dio un libro de Kafka, el primero que leía de él. Era El proceso. Empecé a leerlo por la tarde y continué leyendo toda la noche. Normalmente, en París los camiones de la basura pasan a las seis de la mañana, haciendo un ruido espantoso. Todos los días me ponía furioso con ellos, y no sólo con ellos sino con el mundo entero. Pero aquella mañana, cuando el ruido penetró en mi habitación, hubiera querido bajar corriendo la escalera, abrir la puerta de par en par, salir como una flecha a la calle y abrazar a los basureros, solamente porque ellos me recordaban que había otro mundo, un mundo exterior, fuera del mundo de Kafka. Yo tengo a Kafka por uno de los mayores escritores de nuestra era moderna. Él ha dividido la historia de la literatura en época pre-Kafka y época post-Kafka (78).

Desde la perspectiva temática he de señalar, sin necesidad de entrar en la obra de Wiesel, un aspecto recurrente en ambos autores que podría ayudarnos a la comprensión del símbolo que en la obra de Kafka y Wiesel aparece en distintas ocasiones. Me refiero al significado de las puertas que, por ejemplo, encontramos en la parábola «Ante la ley» y en tantos otros pasajes kafkianos procedente, como vimos, de la mística judía. Elie Wiesel afirma: «Nosotros somos quienes proyectamos en Dios nuestra locura [...] En cada libro intento hallar un nuevo acceso. Me doy la vuelta y abro una puerta. Quizás allí esté la respuesta. Abro la puerta siguiente, tal vez encuentre allí la respuesta. Y hay tantas puertas» (103).

Finalmente, es digno de mención el espíritu que envuelve a una vieja leyenda a la que alude Wiesel. En ella encontramos el tema existencialista de la posibilidad y el porvenir como algo que está en manos de la voluntad del individuo. La audacia y astucia del mismo tienen que superar al enigma y las distintas pruebas que desde el poder, en este caso Real, se plantean, de la misma manera en que los dioses de la Antigüedad ponen una y otra vez a prueba a Ulises, el astuto. La leyenda dice así:

> Un rey oyó decir que en su reino vivía un sabio, un hombre que hablaba todos los lenguajes del mundo. Sabía escuchar el piar de los pájaros y comprender sus cantos. Sabía interpretar el aspecto de las nubes y comprender su sentido. También sabía leer el pensamiento de otros hombres. El rey dio orden de ir a su palacio. El sabio llegó.
>
> Dijo entonces el rey: «¿Es cierto que sabes todas las lenguas?».
>
> -Sí, Majestad.
>
> -¿Es verdad que sabes escuchar a los pájaros y que entiendes su canto?
>
> -Sí, Majestad.
>
> -¿Y es verdad que comprendes el lenguaje de las nubes?
>
> -Sí, Majestad.

-¿Es verdad que sabes leer el pensamiento de otras personas?

-Sí, Majestad.

Dijo entonces el rey: «En las manos, detrás de la espalda, tengo un pájaro. Dime, ¿está vivo o muerto?».

El sabio tuvo miedo, pues se dio cuenta de que, dijese lo que dijese, el rey podría matar al pájaro.

Miró al rey y guardo silencio un buen rato. Al cabo, dijo algo que yo también quisiera decir a mis lectores:

-La respuesta, Majestad, está en tu mano.

Usted ha preguntado por el porvenir. La respuesta está en nuestras manos (107).

Para terminar, no debemos pasar de largo ante el hecho de que sea un Premio Nobel de la Paz como Elie Wiesel uno de los discípulos de Kafka. Del mismo modo en que Wiesel, aunque judío, ve con miedo la actitud de los judíos en el actual proceso de paz en Israel, Kafka avisó de los peligros que amenazaban al hombre moderno viendo como nadie que la amenaza no tenía un color determinado. Su descripción de la amenaza era y es, parafraseando el título de la excelente tesis sobre Kafka de Martin Walser, la descripción de una forma de amenaza.

Otro de los discípulos de Kafka es Rex Warner. Su obra Aeródromo está, en palabras de Pérez Minik, muy cerca de la manera creadora de Franz Kafka «por la composición del libro, los personajes, el tema, su ámbito, el enrarecimiento bien acusado y hasta por el valor del mensaje más elemental» (7). Warner, muy en la tradición de la narrativa británica, compatibiliza lo verosímil y lo inverosímil, el pasado y el presente, lo lógico y lo mágico. Para Pérez Minik, Aeródromo está muy cerca de El castillo: «Aquí el castillo es el aeródromo, aparecen dos grupos sociales, el bueno y el malo, una democracia tradicional y la dictadura último grito, el

amo y el esclavo, el pueblo llano que sufre la opresión y el señor anónimo que mantiene todo el poder político en sus manos» (7).

Anthony Burgess se encargó de escribir la introducción a Aeródromo en la edición de 1982. En ella recuerda que los discípulos británicos de Kafka son William Sansom (La flor del hombre de fuego) y Rex Warner (Aeródromo y Persecución de un espejismo). La sutil, ambigua y contenida obra El Aeródromo posee, según Burgess, cualidades proféticas. Veamos el argumento:

> Hay un pueblo absolutamente degenerado que representa al hombre caído. Los hombres yacen borrachos como cubas, y las mujerzuelas se tienden patas arriba tras los setos; el cazador local de ratas se gana las jarras de cerveza arrancando de cuajo la cabeza de estos animales vivos. La taberna es la sede de una hermandad brusca o sensiblera; la mansión del hacendado, con su decrépito dueño, es el centro de la autoridad secular; la iglesia, con su rector imperfecto, trata de atender necesidades espirituales que no son demasiado evidentes. Esta es la desgraciada o alegre condición humana, con su palimpsesto de minúsculas familias vinculadas entre sí. Fuera del pueblo hay un gran aeródromo consagrado a la limpieza y a la eficacia. Es un estado totalitario y autosuficiente, con los ojos puestos en el aire, no en la tierra. La tierra es sucia, y así también son los hombres que la trabajan y viven de ella; el futuro reside en el empíreo sin mancha. El aeródromo absorbe al pueblo, convirtiendo la mansión del hacendado en un club y la iglesia en un gimnasio, transformando en pistas de aviación los campos de labranza, ejerciendo una disciplina inhumana sobre lo que fue en un tiempo una sociedad libre, al tiempo que precia, en la persona del vicemariscal, la doctrina de la libertad mediante el autocontrol y la contención del instinto brutal (Burgess, 6-7).

He aquí algunos aspectos y afirmaciones que evocan la obra de Kafka por lo impersonal de quien ejerce el poder, por su anonimato, por los objetivos que escapan a toda comprensión y por el modo de funcionamiento de un poder oscuro con aspiraciones a constituirse en poder cuasi divino. El

oscurantismo de la institución, como en tantas ocasiones en la organización burocrática, queda patente en Aeródromo: «Nunca me pareció que tuviera una idea clara sobre el propósito o el futuro de la organización a la cual pertenecía» (Warner, 125), afirma el teniente. Y el mismo Roy reconoce: «Decidí alcanzar el éxito y descollar en la Fuerza Aérea, cuya finalidad y organización aún no comprendía» (160). La intransigencia, inhumanidad e impersonalidad de la organización burocrática es formalmente expuesta por un vicemariscal que recuerda al comandante de la Colonia penitenciaria: «El hombre se ata servilmente al futuro de dos maneras: por la adquisición de inmuebles, tierras o dinero, y engendrando o concibiendo niños [...] Ningún aviador tendrá hijos. El descuido en el cumplimiento de esta regla será castigado con la máxima severidad» (164-165). Finalmente, el protagonista de Aeródromo, una vez más, afirma: «Yo mismo seguí ignorando por completo el objetivo real de la organización a la cual pertenecía» (180). La novela, según Burgess, es simbólica más que alegórica.

Elías Canetti, escritor inglés en lengua alemana, es de origen sefardita y nacido en Bulgaria en 1905. Es autor de Masa y poder, Auto de fe, El otro proceso de Kafka, La lengua absuelta, La antorcha al oído, entre otras. En 1981 se le concedió el Premio Nobel. Según testimonio de Mario Muchnik, su editor en España, para Canetti «era muy importante recibir el Premio Nobel porque se considera depositario de toda una generación de autores que no fueron premiados y que él resume en cuatro nombres: Hermann Broch, Karl Kraus, Robert Musil y Franz Kafka» (Gras, 43).

Canetti, como Kafka, ha tratado en numerosas ocasiones el tema del poder. Cree que Kafka tenía miedo al poder y que el objetivo de su vida fue sustraerse a su dominio. En El otro proceso de Kafka, Canetti propone que El proceso de Franz Kafka, en realidad, no es sino el proceso al que Kafka hubo de someterse en un hotel delante de varias personas que lo juzgarían por su compromiso y ruptura con Felice Bauer:

> Dos acontecimientos decisivos en la vida de Franz Kafka, que éste, más que nadie, habría deseado que sucedieran de forma especialmente privada, se desarrollaron dolorosamente con la

> máxima publicidad: el compromiso oficial del 1 de junio en casa de la familia Bauer y, seis semanas más tarde, el 12 de julio de 1914, la sesión del «tribunal» en el Askanischer Hof, que desembocó en la ruptura del compromiso. Puede demostrarse que el contenido emocional de ambos acontecimientos pasó directamente a formar parte de El proceso, cuya redacción Kafka comenzó en agosto. El compromiso se transforma en la detención, en el primer capítulo; el «tribunal» aparece como la ejecución, en el último capítulo (107).

En El otro proceso de Kafka, Elías Canetti pone de manifiesto las analogías entre la obra de Kafka y la literatura china: «Pero el único escritor de idiosincrasia china que puede ofrecer Occidente es Kafka» (160). Esta afirmación de Canetti viene corroborada por su joven contertulio y amigo Gustav Janouch: «El doctor Kafka no sólo admiraba el arte de las antiguas pinturas y grabados chinos. También le maravillaban los proverbios, las metáforas y los agudos relatos de la antigua filosofía y de los libros religiosos chinos» (261). Elías Canetti comparte con Franz Kafka este gusto por lo chino: «En los textos religiosos de los chinos se siente uno completamente en un mundo propio, como en la infancia: en ellos se habla tantas veces del cielo...» (La provincia del hombre, 81), y prosigue: «Creo que amo a los chinos también por este motivo, porque la relación entre un hermano mayor y un hermano menor la han puesto entre las cinco relaciones fundamentales» (81).

Elías Canetti, que como Kafka, es judío, aunque no de los denominados orientales ni de los asimilados, sino un sefardita, no ha ocultado su gran admiración por Franz Kafka, y ha reconocido compartir su estilo más aún que el de otro autor al que también prestó gran atención como es Stendhal. Existen ciertas analogías tanto temáticas como vitales o literarias entre ambos autores: el tema de la muerte, el término metamorfosis que tan frecuentemente se encuentra en su obra, su identificación con Kafka respecto a la tarea de escribir y de la creación, lo adecuado de la soledad del poeta para emprender dicha tarea o la individualidad acosada.

Elías Canetti, en una forma de expresión que ya utilizara el propio Franz Kafka como es la sentencia o el aforismo, no elude la cuestión de la técnica,

del futuro y de sus consecuencias manifestando algunas de las cuestiones que él considera fundamentales: «Sigo sin guardarle rencor al lenguaje: la bestia triunfante de la técnica le ha restituido algo de su dignidad» (El suplicio de las moscas,16). En este aforismo Canetti nos muestra la diferencia abismal que se cierne entre la técnica, con sus connotaciones más negativas, y el lenguaje. Si hubo alguna razón para que Canetti sintiera que el lenguaje ha perdido parte de su dignidad, la técnica, probablemente perdiendo gran parte de la dignidad que le fuera propia, supera la perdida por el lenguaje. En otro de los aforismos, Canetti señala: «Dios se descuidó con la confusión de Babel. Ahora todos hablan la misma técnica» (18). En este aforismo hace una crítica feroz pero de buen gusto a la técnica utilizando la metáfora de la Torre de Babel donde un maremagnum de lenguas impidió la comunicación entre los hombres. Ahora, dice Canetti, todos hablan la misma «lengua», ¡perdón!, la misma técnica que se impone en todo. Y, finalmente, respecto al futuro tan atractivo hoy para la mayoría, un futuro tan prometedor y narcisista capaz de hechizar a todos de tal modo que cuando no responde a las perspectivas generadas por él la frustración llega a conducir al hombre a la tragedia, Elías Canetti ve en ese futuro un peligro inminente, aunque su visión no es del todo pesimista: «El futuro se gusta demasiado, pero de nada le vale» (42). Este aforismo nos recuerda a esa especie de inversión de valores que denunciaba Kafka: «Lucha mos por valores que en realidad no son tales, mientras destruimos descuidadamente ciertas cosas a las que está ligada nuestra existencia humana» (Janouch, Conversaciones, 141). Elías Canetti se adhiere a esa visión de la lucha no beligerante de Gandhi, Lao Tse o Kafka, y afirma, con la ironía que le es característica, en relación a la cuestión de la técnica: «Un invento que falta todavía: hacer reversibles las explosiones» (El suplicio, 79).

En la obra de Elías Canetti lo ético adquiere una gran relevancia.

> Desenmascarar es la función que parece proponerse el conjunto de la obra de Canetti. Desenmascarar las fuerzas instintivas que impulsan el comportamiento del hombre. Fuerzas que de continuo acechan y son acechadas, en el complejo conjunto de acciones y reacciones que constituyen en cada civilización la respuesta cultural

> del hombre. Desenmascara los comportamientos de interrelación entre la masa y el poder (Lucarda, 27).

También es, a nuestro juicio, un ejercicio de desenmascaramiento el que realiza Kafka respecto a las relaciones entre individuo y poder. En El proceso y en El castillo, los distintos «kas» desenmascaran la facticidad de los distintos poderes que, ocultos, no son capaces de mostrarse como son porque resultan odiosos e infinitamente distantes de la realidad individual. En su crítica al poder, Elías Canetti, no sin esa ironía que caracterizaba también a Franz Kafka, opina: «"No hay nada nuevo bajo el sol, sólo yo, sarcástica clave del poder» (El suplicio, 41). Elías Canetti no puede luchar contra el poder más que con sus modestas armas. En este caso con la ironía, desenmascarando aun poder prepotente que se muestra soberbio y ridículo.

En Masa y poder, Canetti «trata de mostrar lo que tenemos de inhumano y bestial, con el sano objetivo de "moralizar" una época despiadada como es la de este siglo» (Lynch, 29). Este objetivo sería una especie de continuación del proyecto kafkiano, al que añade Canetti un propósito moralizante menos evidente en Kafka. Sin embargo, tampoco en Kafka había un propósito socializante ni político como no hay en Nietzsche el propósito de una moral (aunque la presupone), sin embargo, existe en ambos el propósito de «hacer ver», el de desenmascarar, el de intentar hacer consciente de la realidad que le circunda al interlocutor sin querer por ello dirigirlo ni erigirse en salvador. Se trata de que éste mismo se procure sus propias soluciones. No podríamos creer en un Kafka, autor de la Carta al padre, paternalista explicando qué se ha de hacer con los hijos, aunque posiblemente sí sugiriendo qué no se debe hacer. Su coherencia llega hasta ese punto; con Nietzsche ocurre lo mismo, pero su belige rancia le acarrearía tantas enemistades como descerebrados seguidores. El propósito de Canetti de moralizar una época como la nuestra es loable y pudiera ser, en algún sentido, una continuación de Kafka. Toda vez diagnosticada la enfermedad que no es sino de orden moral, hay que buscar una solución. La resistencia no es solución para Canetti. «Canetti reconoce, en cierto sentido, lo vano de los cambios de filiación política o ideológica como vía de liberación individual» (Lynch, 35). La verdadera liberación surge de una estratagema que Lynch resume así:

> Es la estratagema que sugiere a Canetti su admirado Kafka, el intelectual que conscientemente elige el fracaso. El fracaso configura la expresión de la suprema desobediencia; fracasando deliberadamente -Kafka que se niega a trascender a través de sus obras a pesar de su temprana muerte- se revela la más radical condena del poder y sus aliados, mucho más que en la huida del suicida o del esquizofrénico puesto que, a diferencia de estos, el fracasado por vocación elige en virtud de un juicio meditado y no por desesperación. En la autoinmolación del intelectual que se condena a sí mismo a permanecer fuera del sistema de las órdenes [...] No resistir sino ser indiferentes, no recluirse sino excluirse, y frente al silencio del poder, ante los interrogantes de sus víctimas, desplegar sólo vacilación y duda, como Kafka, quien a lo largo de una existencia desamparada y solitaria se obstinó en rechazar toda forma de certeza para despojar a su verdugo de la más eficaz de sus coartadas (35).

En este mismo sentido, el gran autor suizo Robert Walser tan admirado por Franz Kafka, manifestó: «Me aterroriza pensar que podría tener éxito en la vida».

Antes de terminar con esta breve nómina de autores situados tanto estética como espiritualmente cercanos a Kafka, hemos de recordar al recientemente fallecido Premio Nobel de literatura José Saramago. Sirva nuestro comentario como homenaje al universal escritor del vecino país. Este autor portugués afincado en España y casado con Pilar del Río, una periodista andaluza, publicó en 1998 su obra Todos los nombres donde cuestiona el universo burocrático, el ordenancismo de nuestra sociedad y la incomunicación entre los hombres. Todos los nombres es una de las obras más cercanas al espíritu de Kafka que haya escrito el autor portugués, el cual, reconoce el influjo del autor checo en su obra y en la literatura contemporánea. Todos los nombres es el relato sobre Don José, un escribiente que desarrolla su actividad laboral en la Conservaduría General del Registro Civil. Don José cuenta con cincuenta años y dedica su tiempo libre a coleccionar recortes de periódicos y revistas con noticias e imágenes de gente célebre (políticos, deportistas, actores, asesinos, estafadores,

banqueros). Un día, Don José tiene una especie de iluminación que transformaría su vida. En sus colecciones faltaban el origen, raíz, procedencia o la simple certificación de nacimiento de esas personas famosas. Por ejemplo, Don José no sabía cómo se llamaban los padres del obispo, ni sus padrinos ni otros datos de los que podría enterarse con facilidad dado su trabajo en el Registro. Don José vive en una casa aneja a la Conservaduría entre las cuales existe una puerta cerrada con llave que las comunica. Pero Don José tiene una llave, por lo que las noches, sus aliadas -como para el funcionario Kafka-, sirven a Don José para compilar todo el material que complementará su peculiar colección de noticias de famosos. Don José se siente feliz por la tarea a emprender y en menos de dos semanas la finaliza. «Felizmente la gente famosa no es tanta», se dice. En un momento de su labor se le caen unas fichas al suelo, Don José se agacha para recogerlas, pero entre todos los nombres famosos se encontraba una ficha intrusa de una mujer desconocida de 36 años que se convierte en protagonista central de la obra. El argumento esbozado hasta aquí se desarrolla en las primeras páginas de la obra y el resto, independientemente de la búsqueda de esa mujer desconocida por Don José, está impregnada de unos contenidos tanto expresos como alegóricos y simbólicos que trascienden al propio relato. «Abusos, irregularidades, falsificaciones que constituyen la materia central de este relato», escribe Saramago. Sin embargo, estos aspectos no son nada comparados con la historia, ficción, si se prefiere, de Don José o, por qué no, de cualquier hombre y el hecho de sentirse arrojado a un mundo de vivos que parecen muertos y de muertos que viven en nuestra alma. Mucho se ha hablado del ambiente kafkiano de la obra. Es cierto, pero sólo en parte; funcionarios (escribientes, oficiales, subdirectores, el Conservador Jefe), expedientes, archivos, ficheros, burocracia, son elementos típicos en ciertas obras de Kafka, pero también de Dostoievski o Gógol. El ambiente oprimente de la Conservaduría y el hilo de Ariadna en que se convierte toda verdadera búsqueda intensifican ese ambiente que, junto a otros aspectos, dan la impresión de una obra influenciada por el checo universal. El mismo Saramago reconoce en Kafka y en su compatriota Pessoa a los máximos artífices de la literatura del siglo xx. Por otro lado, la insólita búsqueda de Don José recuerda a la búsqueda del capitán Drogo, protagonista del Desierto de los tártaros. Es preciso destacar que tras el argumento del relato se esconden profundas reflexiones

en torno a la vida, a la muerte, al tiempo, a la gen te que nadie conoce pero que, sin embargo, tiene una historia, muchas veces más intensa, interesante y, ciertamente, menos banal que la mayoría de los famosos. La soledad, la incomunicación, el amor y mil motivos humanos, que no divinos, se encuentran en esta magnífica obra de José Saramago. Como Kafka en sus originales, antes de ser adulterados por Max Brod, Saramago utiliza pocos signos de puntuación, muchas subordinadas y frases largas aderezado todo ello de un finísimo sentido del humor imprescindible hasta en el más crudo de los dramas. Saramago ha construido un espacio literario neutro, abstracto e intemporal con unos personajes sin nombre y en tono irónico, aspecto, por lo demás, que se encuentran en las obras de Kafka. Es una obra, señala Miguel García-Posada, de filiación tan expresionista como alegórica.

Las obras con connotaciones kafkianas o próximas, de alguna manera, al modo kafkiano de concebir la literatura, de interpretar o diagnosticar el mundo son muy numerosas. A las ya citadas, y a otras que comentaremos en otras secciones, habría que añadir, sin ánimo de ser eshaustivos, El Mar de los Sirtes (1951), de Julien Gracq, La paradoja del interventor (2006), de Gonzalo Hidalgo Bayal o Vida y época de Michael K. (1983), de J. M. Coetzee, publicada precisamente cien años después del nacimiento de Franz Kafka.

EL INTERÉS POR LO KAFKIANO (LIBLICE, 1963)

Permítaseme ahora un receso histórico para intentar comprender por qué surgió en determinados lugares del mundo y en épocas muy determinadas el interés por la obra de Kafka coincidentes temporalmente con las producciones cinematográficas basadas o inspiradas en su obra.

El proceso que culminara con que el 29 de diciembre de 1989 la Asamblea Nacional eligiera al dramaturgo Václav Havel como Presidente de Checoslovaquia fue un largo proceso en el que intelectuales, artistas y filósofos, entre otros, incluido, evidentemente, el pueblo checo, lograron acabar con un régimen comunista apoyado por nada más y nada menos que la Unión Soviética. El comunismo, por tanto, en Checoslovaquia no murió de viejo ni entubado. El comunismo en Checoslovaquia cayó por un fuerte

compromiso y por una real convicción, una visión del mundo claramente humanista y, desde luego, gracias a la tenacidad de muchos checos. En 1968, uno de los principales firmantes de la Carta 77, el filósofo J. Patocka, discípulo de Edmund Husserl, escribía:

> La realidad nos ha enseñado que hemos sobreestimado nuestras posibilidades, nuestras fuerzas y la situación internacional. Pero ha ocurrido algo importante: apareció una idea que es simultáneamente explicación de toda nuestra existencia desde el comienzo de nuestro ser nacional moderno, contribución al esfuerzo de toda la humanidad actual e índice de un futuro posible. Al manifestarse a favor de esta gran idea de la época actual, la nación checa ha dado un gran paso adelante en relación con su estado histórico anterior. Mantenerse firme en esta idea, mantener esta idea aún en condiciones difíciles, significa salvar y profundizar su existencia espiritual y ésta es la tarea de la época que nos aguarda (Los intelectuales, 154-155).

Un año antes de que Jan Patocka se expresara en estos términos equilibrados y reivindicativos de lo propio, pero también de una contribución de toda la humanidad, tenía lugar el IV Congreso de Escritores Checoslovacos. Los intelectuales se negaron a obedecer la disciplina que les imponía el poder.

Uno de los también firmantes de la Carta 77, Pavel Kohout, nacido en Praga en 1928, quien fuera Agregado Cultural en la embajada checoslovaca en Moscú y que desde 1955 se dedica a escribir obras de teatro que él mismo dirige, fue en 1967 sancionado por el Partido por haber leído un texto de Alexander Solzhenitsyn durante aquel IV Congreso de Escritores Checoslovacos. Más tarde, su correspondencia con Günter Grass acabó de ponerlo en el primer plano de los escritores reformistas que habrían de constituir la vanguardia de la Primavera de Praga.

Pavel Kohout publica en 1970 Cabeza abajo, metáfora del régimen comunista, novela profundamente crítica y comprometida en la que su protagonista, Adam Jurácek, profesor de gimnasia y dibujo en el Instituto

Pedagógico de la pequeña población de K. en Checoslovaquia, logra sin esfuerzo pasearse por las paredes y el techo de su habitación «atentando» así contra la ley de la gravitación universal de Newton. La pequeña población de K. se estremece con la noticia, dividiéndose sus habitantes en dos grupos antagónicos: los que aceptan el hecho y los que se niegan a aceptarlo por la inconveniencia del mismo. En realidad, en esta novela de filiación alegórica, lo de menos es que el profesor de gimnasia se pasee por el techo. El hecho es a todas luces inverosímil, como la transformación de Grégor Samsa en escarabajo. Lo importante son las consecuencias que la pluralidad de significados que pudiéramos asignar a un hecho tan insólito, el que sea, y revolucionario pudieran traer consigo. Que Adam Jurácek pueda andar por el techo es tanto como decir que el centro del universo es el Sol, teoría heliocéntrica que sostenida originalmente por Aristarco de Samos, fue demostrada por Copérnico en el siglo xvi, contradiciendo la «conveniente» teoría geocéntrica sostenida por Ptolomeo y, por supuesto, por la Iglesia. Adam Jurácek protagoniza así una suerte de «giro copernicano» que, a la postre, como si de Galileo se tratara, le va a costar la inhabilitación para continuar con su tarea pedagógica, será detenido, encarcelado y juzgado. Un hecho de esta naturaleza -imaginemos que caminar cabeza abajo pudiera ser una metáfora, por ejemplo, de la emergencia de una nueva forma de pensar, una nueva teoría social o cualquier innovación en el campo de las ciencias del espíritu- no conviene ni a filósofos, ni a políticos, ni a profesores, ni a alumnos (y menos de la línea oficial); no conviene a la industria ni a cualquier institución firmemente establecida. Los pilares de lo establecido se tambalearían y nadie está dispuesto a sufrir tales eventualidades.

Tras el proceso, Adam Jurácek es declarado no culpable de haber contravenido una serie de artículos totalmente alucinantes. El tribunal sostiene que todos los actos que le son imputados y que podrían constituir infracciones no han sido realizados con hechos, sino sólo en la imaginación de los testigos a consecuencia de un fenómeno de hipnosis colectiva provocado por el poder de sugestión del acusado ejercido de modo no consciente. El tribunal entiende que hay razones para pensar que no se le podría devolver la libertad sin peligro considerando que una hipotética puesta en libertad podría incluso tener consecuencias totalmente

imprevisibles; por ello el fantasmagórico tribunal decide someter al acusado a un tratamiento preventivo en un centro psiquiátrico; ya se sabe, el disenso nunca ha sido tolerado por el dogmático. Cabeza abajo, como no podía ser de otro modo, estuvo prohibida en Checoslovaquia.

Cabeza abajo, como la mayoría de las obras de Kafka, está repleta de motivos cómicos; es una novela realmente divertida donde multitud de funcionarios al servicio de un régimen tan anquilosado como obsoleto niega el derecho a la discrepancia y a comportamientos que supongan un hipotético peligro para la estabilidad del orden social establecido. Pero no todos los funcionarios son unos incompetentes. El Dr. Placenta, encargado de realizar el peritaje que demuestre la veracidad de que Adam Jurácek puede caminar por el cielo raso, siempre puesta en duda por las distintas instancias de poder, concluye que el acusado está en condiciones de escapar en cualquier momento y durante un tiempo aparentemente ilimitado a la atracción del campo gravitacional terrestre. Pues bien, el Dr. Placenta, tras un fantasmagórico contraperitaje efectuado por su colega y director de tesis el Dr. Durych, más afín a las tesis sostenidas por el poder que niegan toda credibilidad al fantástico «fenómeno Jurácek», llega a ser perseguido por irregularidades financieras y malversación de fondos, en un alarde de auténtica situación kafkiana, mientras que el Dr. Durych llega a ser nombrado diputado.

Y como hemos ido del 68 al 67 pasando tangencialmente por la Carta 77, que fue una declaración que condenaba la violación de los derechos humanos en la antigua Checoslovaquia comunista, llegamos al 63. En 1963, en Liblice tuvo lugar una Convención sobre Franz Kafka y los «precursores espirituales de la contrarrevolución». De Vaclav Havel, por tanto, a jan Patocka, y de Pavel Kohout llegamos a Franz Kafka.

Para el escritor Lucio Lombardo Radice, autor de la obra El acusado Kafka, en la vida y la obra del autor checo domina la idea de la incertidumbre, del riesgo, de la posibilidad del desmoronamiento y del fracaso, sin ningún abandono de la lucha y del compromiso humano, del ejercicio de la libertad, de esa cuota de libertad que el hombre puede conquistar y poseer.

Pues bien, sigamos haciendo historia. Poco después de la ocupación militar de la República Socialista Checoslovaca por las tropas del Pacto de Varsovia, el partido de Walter Ulbricht (quien en 1961 ordenase la construcción del Muro de Berlín, sometiera a un rígido estalinismo a Alemania Oriental y ocupara además a partir de 1960 la Jefatura del Estado de la RDA), quiso a través de unos artículos escritos por Kurt Zimmermann y publicados el 10, 11 y 12 de septiembre de 1968, dar una interpretación y una justificación de principios, cultural y teórica, del aplastamiento por la fuerza del nuevo curso checoslovaco, dado que corrían aires de renovación en Checoslovaquia, puestos de manifiesto en aquella convención de Liblice donde se trató de dar carta de ciudadanía a Kafka dentro del socialismo. Aquella renovación había que aplastarla y Zimmermann dio su incondicional aprobación de la invasión militar de la CSSR. La concepción del socialismo de estos ultra ortodoxos es, señala Radice, determinista, fatalista, providencial y triunfalista, si bien Zimmermann no afronta jamás el problema de la crisis de un cierto tipo de administración de los estados socialistas. En la primera parte de su artículo Zimmermann afirma:

> En la República Socialista Checoslovaca, el centro organizador, el precursor espiritual de la contrarrevolución (de la que culminaría en la de Terciopelo, se entiende), fue un grupo de intelectuales -escritores, artistas, economistas, filósofos, sociólogos, etc.- que estaban ligados estrechamente a los ideólogos imperialistas y socialdemócratas de la Alemania Occidental, y luego con los revisionistas de todos los países... En la segunda mitad de los años cincuenta se fueron difundiendo, cada vez con mayor fuerza, en la CSSR, concepciones llamadas antidogmáticas, contra los fantoches del estalinismo, pero que se dirigían contra el orden socialista, el partido de la clase obrera y las posiciones básicas del marxismo leninismo. Un punto importante de la creciente influencia de la ideología revisionista y burguesa fue el Coloquio sobre Kafka en mayo de 1963 (Radice, 87).

Coloquio que organizaran, entre otros, Ernst Fischer, filósofo austríaco y marxista revisionista; miembro destacado del Partido Comunista, ministro de Educación, pero que por su oposición a la invasión de Checoslovaquia

fue expulsado del partido en 1969. También fue co organizador del Coloquio el eslovaco Eduard Goldstücker, afiliado al Partido Comunista desde su juventud y una de las figuras protagonistas de la Primavera de Praga. La trascendencia de este Coloquio sobre Kafka y la destacada actividad política como diputado y presidente de la Unión de Escritores Checos de Goldstücker le costó exiliarse en Gran Bretaña cuando los tanques rusos entraron en Praga en 1968. A principios de los años 50 había sido el primer embajador de Checoslovaquia en Israel. Pues bien, en aquella ocasión el revisionismo de la CSSR se puso en evidencia por vez primera de manera masiva y abierta. Al principio, se puso en evidencia la problemática, aparentemente abstracta, de la alienación. Contra la concepción marxista, según la cual la alienación emana de la esencia de la explotación capitalista, y que desaparecerá, paso a paso, con la instauración del poder político de la clase obrera y con el desarrollo del hombre en la democracia socialista, Ernst Fischer y Eduard Goldstücker, entre otros, desarrollaron la tesis según la cual la alienación es una característica igual para el capitalismo como para el socialismo, lo cual fue entendido como una difamación hacia el socialismo; ambos, Fischer y Eduard Goldstücker, quisieron en Liblice otorgar a Kafka carta de ciudadanía dentro del socialismo, dentro de un pensamiento de corte social y humanista, como el que sostiene el propio Patocka. La lectura de la obra de Kafka fue durante mucho tiempo, a pesar de sus ideas sociales, evitada por los comunistas y socialistas ortodoxos (de la Divina Providencia) dado que la crítica al totalitarismo implícita en su obra está dirigida a todo totalitarismo, sea del signo que sea, de ahí que Kafka durante mucho tiempo haya sido y siga siendo un autor incómodo y hasta tachado de pueril por aquellos que son sujetos o se dan por aludidos a través de su obra.

¿Por qué tantos marxistas han descubierto o redescubierto, o por lo menos leído, a Kafka con un nuevo enfoque en 1963 y no, por ejemplo, en 1953, tras el XX Congreso del PCUS? La respuesta es clara. Porque el faustismo angustiado, el sentido de un fracaso y de un desmoronamiento que se presentían, característicos del héroe (en realidad antihéroe) kafkiano, han sido sentidos por comunistas y marxistas después de 1956 como una advertencia para ellos mismos y no ya como una representación del espíritu de otros. En la Rusia de Stalin, en la Hungría de Rákosi, en la

Checoslovaquia de Novotny, el lector socialista encontraba en obras como El proceso o El castillo algunos rasgos de su propia problemática. ¡Imagínense si había rasgos de su propia problemática entre El proceso de Kafka, con su jurado especial que condena a Josef K. siendo ejecutado sin llegar a saber la razón, y los grandes procesos con falsos testigos en los países comunistas donde murieron ejecutados miles y miles de seres humanos! ¡Imagínense si había rasgos de su propia problemática entre La colonia penitenciaria de Kafka y los campos de concentración, de exterminio y gulags tanto nazis como stalinistas, entre otros! Para Ernst Fischer:

> Las novelas de Kafka no son pesadillas sin fundamento; son una realidad vivida por millones, presentada en una caricaturización satírica y fantástica, un mundo de una concentración sin precedentes de todos los poderes, y de individuos desvalidos, un mundo en el que las masas están dominadas por la sensación de que el individuo no puede influir lo más mínimo en las grandes decisiones (148).

Hemos visto, así, que tanto la contrarrevolución que culminaría con la llamada Revolución de Terciopelo y la propia Carta 77 tuvieron un germen surgido años antes. Se impuso en el sentido de emerger una visión del mundo determinada, un sobrio humanismo checo que, a la postre, acabaría con la trasnochada visión de los comunistas ortodoxos. Así, el 8 de marzo de 1977, en mitad de una severa persecución y un durísimo hostigamiento, reclamando para la Carta 77 el valor de la acción frente al miedo a nuevas represiones, sostenía Patocka en «Qué podemos esperar de la Carta»:

> la docilidad no promoverá mejoras; todo lo contrario, solo empeorará la situación. Cuanto mayor sea el miedo y el servilismo, tanto más insolentes serían, son y serán los poderosos. No hay otro recurso para reducir su presión que fomentar su inseguridad, su conciencia de que la injusticia y la discriminación no pasan desapercibidas (...) Esto significa optar por un comportamiento digno, firme y auténtico (...) No nos incumbe asomarnos a la conciencia de nadie, sino observar y constatar (...) ¡Constatar que la gente ha vuelto a ser consciente hoy día de que existen cosas por las

> cuales vale la pena sufrir! Que las cosas por las que se puede eventualmente sufrir son aquellas por las que vale la pena vivir: el arte, la literatura, la cultura... (Calvo, 8).

Y siguiendo la estela de Patocka, recordemos la visión kafkiana de la obra literaria:

> Si el libro que leemos no nos despierta de un puñetazo en el cráneo ¿para qué leerlo? ¿Para que nos haga felices, como dices? Por Dios: lo seríamos igual si no contáramos con ningún libro, y de ser necesario podríamos escribir los libros que necesitáramos para ser felices [...] Un libro debe ser el hacha que rompa la mar congelada en nosotros (Carta a Oskar Pollak el 27/01/1904).

¿QUIÉNES, CUÁNDO Y POR QUÉ SE INTERESARON POR UN KAFKA CINEMATOGRÁFICO?

Aunque alguna de estas cuestiones han sido ya sugeridas anteriormente, abundaremos ahora en ellas a través del estudio de cuáles fueron (y siguen siendo) los países en los que aparecieron, fundamentalmente a partir de 1962 y 1963, producciones cinematográficas relacionadas con las obras de Kafka o inspiradas en su particular forma de presentar determinadas situaciones, es decir, con lo kafkiano.

Es a partir de comienzos de los años 60 cuando la recepción de la obra de Kafka comienza a tomar cuerpo. Los años 50 fueron a mi juicio de una riqueza y variedad difícilmente superable, aunque reconozco que en esta cuestión sea la propia subjetividad el juez implacable ante el que no cabe objeción alguna. Siento debilidad ante películas de géneros tan distintos como Eva al desnudo, El crepúsculo de los dioses, Cantando bajo la lluvia, La ventana indiscreta, Senderos de gloria, Doce hombres sin piedad, Bienvenido, Mr. Marshall, La noche del cazador, La reina de África, Un tranvía llamado deseo, El séptimo sello, Los siete samuráis, Sed de mal, Ordet: la palabra, etc., sin embargo, a lo largo de la historia han ido

surgiendo tanto nuevas formas de entender el cine como renovados enfoques sobre lo ya existente.

La imaginación creadora de directores, guionistas, etc., ha sido definitoria en aquél sentido, pero tampoco debemos perder de vista los acontecimientos históricos y sociales, la opinión pública, las nuevas sensibilidades y un plus de originalidad necesario siempre para mantener vivo un medio como el cine que por poseer unos códigos, ante todo, visuales, caracterizándose las proyecciones por la brevedad temporal (máximo tres horas, salvo escasísimos ejemplos que, generalmente, se orientan a las series) necesitan constantes modificaciones expresivas y temáticas que mantengan vigente un interés que la literatura con sus escasos medios nunca ha perdido. Es quizás, el doble filo de la brevedad y de una, en principio, más fácil recepción, pues no se necesita de grandes esfuerzos, reflexión ni preparación para que una película pueda ser contemplada. El cine, ante todo el eminentemente comercial, precisa ser consumido por un gran número de espectadores, sobre todo dados los presupuestos a los que ascienden dichas producciones, particularmente en los últimos años. Un libro genial puede tener un costo mínimo; una película, aunque sea de un genio, como Buñuel, cuesta.

En los años 60 la industria cinematográfica vive una época de consolidación de grandes actores y directores tanto en los Estados Unidos como en Europa. La Segunda Guerra Mundial queda ya atrás y las películas de propaganda bélica empiezan a ser sustituidas por otras antibelicistas (Senderos de gloria, 1957) en consonancia con la opinión pública y las críticas a la Guerra de Vietnam (1958-1975) que culmina con la durísima producción de Dalton Trumbo de 1971 Johnny cogió su fusil. Las productoras intentan seguir los mismos esquemas de antaño, pero el mundo está cambiando y el cine no es, en modo alguno, ajeno a ello. Los 60 representan una década convulsa y culturalmente interesantísima puesto que asiste al boom de The Beatles, del movimiento hippie o las primeras óperas rock (S. E Sorrow de The Pretty Things y Tommy de The Who) que culminaría posteriormente con la adaptación cinematográfica dirigida por Ken Russell de esta última influyente ópera rock concebida por Pete Townshend.

Los acontecimientos sociales y culturales ya mencionados desembocaron en ese otro gran acontecimiento de los 60 que es el llamado Mayo del 68 (o Mayo francés). En él las protestas estudiantiles del 2 de mayo de 1968 desembocaron en disturbios vio lentos y cada vez más politizados en París que culminaron el 10 y 11 de mayo, y que alentaron a 10 millones de obreros a montar una huelga general, que al continuar en junio, puso en peligro la supervivencia de la Quinta República francesa. Los acontecimientos terminaron con la concesión de reformas a obreros y estudiantes. El Mayo francés tuvo como protagonistas, efectivamente, a obreros y estudiantes, pero también a filósofos e intelectuales a los que no les convencía en modo alguno los derroteros que llevaban los acontecimientos políticos, y aunque tras las elecciones francesas volviera a vencer De Gaulle, el Mayo francés representaría un acontecimiento clave, tanto en sentido de inspiración como para ser atacado o censurado.

El Partido Comunista francés tuvo un importante papel en aquellos acontecimientos del Mayo francés, pero a medida que el movimiento se fue radicalizando, la CGT y el Partido Comunista Francés se fueron distanciando del movimiento. Si a ello añadimos que también en los 60 comienzan a surgir, como en el Encuentro de Liblice, las primeras voces discrepantes respecto de la ortodoxia comunista y la consecuente crítica a los totalitarismos y al poder nos encontramos con un caldo de cultivo, una atmósfera y un ambiente socio cultural que tenía, necesariamente, que tener una plasmación en el cine con unas nuevas orientaciones en las que los grandes (y no tan grandes) directores tomarían nuevos derroteros para darle a sus películas su propio toque personal, no repitiendo clichés ni fórmulas y temáticas ya erosionadas, lo que aumentaría la calidad de sus obras. Así pues, se sentarían las bases del concepto de Cine Independiente que se extendería durante la siguiente década hasta hoy.

En este contexto surgen las primeras adaptaciones cinematográficas de las obras de Franz Kafka, como El proceso, dirigida por el inefable Orson Welles en 1962, con guión escrito por él mismo y protagonizada por Anthony Perkins en el papel de Josef K., Orson Welles en el papel del abogado Huld, Jeanne Moreau y Romy Scheneider. El proceso dirigido por Welles es acaso aún más sombrío que el del propio Kafka y la lectura de

Wells es política y muy personal, muy en consonancia con los acontecimientos de la época.

Pero la historia de las adaptaciones de obras literarias al cine no es algo nuevo; todo lo contrario. Producciones basadas en obras literarias de Charles Dickens como David Copperfield (Estados Unidos, 1935), dirigida por George Cukor; en la obra de Herman Melville Moby Dick (Estados Unidos, 1956), dirigida por John Huston; en la obra de Mijaíl Dostoievski Los hermanos Karamazov (Estados Unidos, 1958), dirigida por Richard Brooks; de Nikolái Gógol como El abrigo (Il capoto, Italia, 1952), dirigida por Alberto Lattuada, o la reciente Tarás Bulba (Tapac Ey.ab6a, Rusia, 2009), dirigida por Vladímir Bortko; en la obra de Miguel de Unamuno La tía Tula (España, 1964), dirigida por Miguel Picazo; en la obra de Mijaíl Bulgákov El maestro y Margarita (Macmep u Mapaapuma, Rusia, 2005), dirigida también por Vladímir Bortko, entre centenares de ellas, así lo atestiguan. En ese sentido parece que estamos contradiciendo esa premisa antes citada de la originalidad de los 60. Nada más lejos de la realidad. De ahí que hayamos dedicado todo un capítulo no solo a las adaptaciones cinematográficas de las obras de Kafka, sino también a las numerosísimas producciones inspiradas en lo kafkiano. En esto radica la originalidad del asunto: si por un lado y por primera vez en los años 60 se comienzan a adaptar las obras de Kafka al cine9, por otro se producen películas claramente inspiradas en el modo kajkiano de concebir determinadas situaciones hasta el punto en que, alguna de ellas, resultan más kajkianas que las propias obras del autor checo. Hasta este momento las películas se basaban en obras literarias concretas de autores concretos. Las adaptaciones podían ser más o menos fieles, algunas de ellas verdaderamente infieles y deplorables, otras bastante fieles y otras que sin ser fieles habían captado perfectamente el espíritu del autor. Películas como La fragata infernal, inspirada en la obra de Herman Melville Billy Budd (Gran Bretaña, 1962), dirigida por Peter Ustinov, es un buen ejemplo de adaptación bien lograda de un clásico.

Pues bien, estas dos vertientes que he mencionado: las adaptaciones basadas en obras de Kafka y las películas inspiradas en lo kajkiano (o con claros guiños o resonancias kafkianas) aparecen desde los primeros años 60

hasta la actualidad. El hecho de que existan éstas últimas demuestra la especificidad de lo kafkiano en contraposición a otras categorías que podríamos mencionar relacionadas con otros autores. No parece concebible que aunque haya películas basadas en obras de Gustave Flaubert como Madame de Bovary o Bouvard y Pecuchet, por ejemplo, se pueda hablar por ello de lo flaubertiano, como desde luego, sí se puede hablar de lo kafkiano. Esta es una de las ideas, por tanto, en gran medida, inspiradoras de este libro. Más allá de lo puramente cinematográfico, se trata de dar apoyo a la idea de lo kafkiano como categoría estética en la que se pueden basar desde obras literarias a obras cinematográficas y, por qué no, en las mismas artes plásticas (como la Estatua de Franz Kafka en Praga, de Jaroslav Róna).

Cualquier lector atento podrá descubrir que entre las obras cinematográficas que citaré está Furia (Estados Unidos, 1936), dirigida por alemán Fritz Lang, nacido en Viena en 1890, aunque su carrera la desarrollara en Alemania primero, en Estados Unidos después. Este es un caso curioso, pero no tanto. Se trata de la primera película de Lang en los Estados Unidos de Norteamérica. La trama se centra en Joe Wilson, un hombre encarcelado por equivocación que debería haber muerto en un incendio como consecuencia de un intento de linchamiento, del que, finalmente, logra sobrevivir. Para todos es un hombre muerto. Joe intentará que sus supuestos asesinos corran la misma suerte de la que él milagrosamente pudo escapar. Si se prescinde de la segunda parte, en la que Wilson pretende vengarse de la canalla que enfurecida pretendía lincharlo, la primera parte no es otra cosa que una situación con determinadas connotaciones kafkianas, donde por equivocación, debido a un error, a un malentendido, se confunde a un buen hombre con un asesino. Ciertamente esta película es la excepción entre las películas con connotaciones kafkianas, que como señalé, aparecen a partir de los años 60, pero no debemos olvidar que Lang pertenece a la misma generación expresionista que Kafka, ambos nacidos en el ámbito territorial del Imperio Austrohúngaro y que en ocasiones, si partimos de que gran parte de la problemática tratada por Kafka está, como en Alfred Kubin o Robert Musil, relacionada con el viejo Imperio, no es de extrañar esas coincidencias socio-artísticas.

¿Pero quiénes fueron los primeros en interesarse por efectuar este peculiar trasvase de lo kafkiano al cine? El primero de todos fue Orson Welles. Este magnífico actor y director estadounidense que nunca obtuviera un Oscar (como tampoco Hitchcock, Fellini, Scorsese, Kubrick, Fritz Lang, Krzysztof Kieslowsky, Andrei Tarkovsky, Vittorio de Sica, Francois Truffaut, Luis Buñuel o Cary Grant, de ahí lo relativamente en serio que debe uno de tomarse estos premios. Los Oscar Honorarios huelen mal, la verdad sea dicha), fue pionero, como en tantas otras cosas en dirigir una coproducción franco-italo-alemana muy personal, pero interesante y válida tanto desde el punto de vista cinematográfico como desde una cierta fidelidad a la obra original de Kafka. Posteriormente, checos, alemanes, rusos, etc., osaron llevar a la gran pantalla películas basadas en las obras de Kafka. Si El proceso, con las numerosísimas connotaciones sociales, políticas, ideológicas, religiosas, etc., según las distintas interpretaciones que se pueden realizar de ella fue pionera, la otra gran creación épica kafkiana, El castillo, fue llevada al cine en 1968 de manos de Rudolph Noelte.

Pero, como ya señalé, lo kafkiano no se restringe a las obras de Kafka, sino a la inspiración de Kafka, de manera que ya en 1963, poco después de El proceso de Orson Welles, en la mismísima Checoslovaquia apareciera la primera película no ya basada en una obra de Kafka, sino en lo kafkiano. Nos referimos al magnífico corto de Pavel Jurácek y Jan Schmidt Postava k Podpírání, una producción de claros tintes políticos. En 1966, Tomás G. Alea dirige la sin igual Muerte de un burócrata; una película fiel al espíritu kafkiano que incide en lo horrible de lo cómico, que más tarde se denominaría comedia negra. En los años 60 todavía verían la luz otras obras inspiradas por esa visión kafkiana de situaciones en las cuales se ven envueltos personajes sin que puedan salir airosos de las mismas. Es el caso de ¡Qué dulce es morir así!, dirigida en 1967 por Ugo Tognazzi, inspirada en el cuento Siete plantas de un autor como Dino Buzzati, autor también de El desierto de los tártaros.

Los años 60 todavía verían aparecer una magnífica producción británica dirigida por Don Chaffey, Patrick Mcgoohan y Peter Graham Scott en 1967 llamada El prisionero. Esta serie de 17 capítulos supuso una auténtica

revolución en el modo de entender hasta el momento las series y el subgénero de espías que había tenido hasta entonces una gran representación de escasa calidad.

Los años 70 son si cabe los más prolíficos en producciones tanto basadas en las obras de Kafka como en producciones fieles al espíritu kafkiano o donde se presentan situaciones kafkianas. En el mismo año 1970, el director franco griego Konstantinos Gavras (Costa Gavras) inaugura la década con una producción como La confesión, basada en una historia real. Los años 70 proseguirían con producciones más orientadas a lo kajkiano que a películas basadas en la obra de Kafka; así, Detenido en espera de juicio, de Nanny Loy (1971), La audiencia, de Marco Ferreri (1971), La cabina, de Antonio Mercero (1972), Dream city, basada en La otra parte, del escritor checo, amigo de Kafka, Alfred Kubin, dirigida por Johannes Schaaf en 1976, El desierto de los tártaros, de Valerio Zurlini (1976) completan la nómina de este tipo de producciones, a las que habría que añadir las películas basadas en las obras de Kafka, como La colonia penitenciaria, de Raúl Ruiz (1970), Informe para una academia (1975), de Carlos Mira o La transformación, de Jan Némec (1975), Forwarlindgen (La transformación) de Ivo Dvorak (1976) y otra adaptación de esta misma novela a cargo de Caroline Leaf (1977) denominada The metamorphosis of Mr. Samsa, un corto experimental. En los años 70 se producen películas que sin estar directamente relacionadas con Kafka o lo kafkiano presentan situaciones extrañas, de pesadilla, aledañas o, en cierto modo, inspiradas por la obra de Kafka. Es el caso de Bartleby, basada en la obra del mismo nombre del autor estadounidense Herman Melville, producida en 1972 por Anthony Friedman o Cabeza borradora, producida en 1977, de David Lynch.

Los 80 vuelven a ser años en los que, tras los turbulentos 60, y los 70 del despiste (hubo trasvase de ideologías por doquier y muchos, que en otro tiempo, sustentaron con entusiasmo determinadas ideologías se dedicaron desde entonces a ganar dinero), el interés por la obra de Kafka, en las universidades y por parte de los más variados lectores cobra vigor. La acertada idea de que en la obra de Kafka se halla una fuerte crítica al poder y a todo tipo de totalitarismos, incluido el comunista, es bien recibida tras unos años 70 en los que muchos no quieren ver la inminente debacle de una

forma de ver el mundo que trajo consigo millones de muertos en gulags, macro procesos amañados y mucho dolor. Y el cine contribuyó con su magia a poner de manifiesto este tipo de situaciones que hasta el momento se habían limitado básicamente a Hitler como único y exclusivo azote de la humanidad. En los 80, por tanto, distintos directores vuelven a acercarse a la obra y la inspiración de Kafka. Así, en 1980 la directora polaca Agnieszka Holland y su esposo Laco Adamik dirigen El proceso, en una adaptación para la televisión; en 1983 Jean-Daniel Verhaeghe dirige La metamorfosis; en 1984 Danielle Huillet y Jean Marie Straub dirigen Klassenverhalnitse, basada en la novela América de Kafka. También el finés Jakko Pakkasvirta produce en 1986 Linna, una obra inspirada en El Castillo de Kafka y, finalmente, en 1987 Jim Goddard realiza La metamorfosis, con la soberbia interpretación de Tim Roth en el papel de Grégor Samsa. También lo kafkiano se halla presente en la magnífica producción de 1985 de Terry Gilliam llamada Brazil. Girish Kasavaralli dirigiría en 1986 la que fuera una de las mejores películas indias: la kafkiana Tabarana Kathe.

A-partir de los años 90 se dispara el interés cinematográfico por Kafka: películas basadas en sus obras, películas con motivos centrales o accesorios tomados del arsenal kafkiano, películas sobre su vida, películas sobre la vida de personas vinculadas a Kafka, documentales, etc. ¡Ha nacido la kafkología!, por no citar los centenares de estudios monográficos sobre el autor. Steven Soderbergh dirige Kafka (1991), con el espigado Jeremy Irons interpretando el papel, a medio camino entre la realidad y la ficción, del escritor checo. Cabe destacar la producción británica The trial (1993), dirigida por David Hugh Jones que cuenta además con al guro de los pesos pesados de la industria como Anthony Hopkins. Supone el inicio del boom kafkiano. También desde los Estados Unidos el director Tony Pemberton dirige una de las historias más complejas escritas por Kafka: Descripción de una lucha (1993), con una fotografía y un planteamiento cercano a postulados expresionistas. La nómina es en esta década, por tanto, extensa. En 1994 se suman al carro los rusos que, acaso tardan tanto porque su realidad durante décadas ya fuera kafkiana y por tanto Kafka un mero autor costumbrista. Eso sí, tras la caída del comunismo en 1991. Alekséi Balabanov dirige 3a OK (El castillo) en 1994, y el director alemán Michael

Haneke hace lo propio dos años después en Das Schlof3 (El castillo). También en 1994 el checo Vladímir Michalek dirige la que sería la segunda adaptación de la novela América al cine. Los años 90 estuvieron más centrados en las adaptaciones de las obras de Kafka, de las cuales he señalado algunas, no todas (Atanes, Ramos, etc.) que en la realización de películas inspiradas en lo kafkiano. Sin embargo, el húngaro Péter Gothár dirige en 1995 A részleg (Puesto avanzado), de claras connotaciones kafkianas.

Existen, sin duda, un gran número de películas estrechamente relacionadas con distintos aspectos cercanos a planteamientos kafkianos, incluidos los biográficos, pero que no presentan situaciones kafkianas propiamente dichas y aunque algunas, como en el caso de Plan diabólico, de John Frankenheimer, se halle en los aledaños hemos preferido no realizar un análisis de este tipo de películas o el trabajo acaso sería interminable. La nómina es muy amplia: desde las dos versiones de 1984 (Michael Anderson, Gran Bretaña, 1956 y la estadounidense de Michael Redford producida en 1984) a la citada Plan diabólico (John Frankenheimer, Estados Unidos, 1966), Playtime (Jacques Tati, Francia, 1967), Trampa 22 (Mike Nicholls, Estados Unidos, 1970), Caza humana (Joseph Losey, Gran Bretaña, 1970), Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha (Elio Petri, Italia, 1970), La nariz (Rolan Buikov, URSS, 1977), After hours (Martin Scorsese, Estados Unidos, 1985), La mosca (David Cronenberg, Estados Unidos, 1986), Sombras y niebla (Woody Allen, Estados Unidos, 1991), Carácter (Mike van Diem, Holanda, 1994), Una pura formalidad (Giuseppe Tornatore, Italia, 1994), Instituto Benjamenta (Quay bros, Estados Unidos, 1995), Doce monos (Terry Gilliam, Estados Unidos, 1995), Dead man (Jim Jarmusch, Estados Unidos, Alemania y Japón, 1995), Cube (Vincenzo Natali, Canadá, 1997), Dark City (Alex Proyas, Estados Unidos, 1998), El show de Truman (Peter Weir, Estados Unidos, 1998), Un hombre sin pasado (Aki Kaurismaki, Finlandia, 2002), Old boy (Park Chan-wook, Corea del Sur, 2003), La terminal (Steven Spielberg, Estados Unidos, 2004) o la reciente The bothersome man Gens Lien, Noruega, 2006), etc. No nos cabe duda de que algún día se habrán realizado tantos otros filmes, mediometrajes, cortos de todo tipo que la temática dará lugar a una segunda parte de este trabajo; incluso alguno de estos textos fílmicos habrá quien los

considere, más o menos justificadamente kafkianos y crea que debieran haberse realizado un análisis más pormenorizado. Yo mismo he dudado sobre si introducir alguno de ellos o no. El camino, en cualquier caso, queda trazado y seguramente lo sugerente del tema dará lugar a ulteriores reflexiones.

Respecto a la nueva década, primera del nuevo milenio, el interés en Kafka no decae. Las producciones en torno a sus obras son muy numerosas. Desde Zoetrope (Charlie Deaux, Estados Unidos, 2000), basada en La colonia penitenciaria; K. (Shoja Azar¡, Estados Unidos, Irán, Marruecos, 2002),17peepauleuue (Valeriy Fokin, Rusia, 2002), basada en La transformación; Un artista del hambre (Tom Gibbons, Estados Unidos, 2002), Human body (Tobias Frühmorgen, 2004), La transformación (Fran Estévez, España, 2004), La colonia penitenciaria (Sibel Guvenc, Turquía, 2006), La transformación (Claudio Posse, Argentina, 2007), Un médico rural (Koji Yamamura, Japón, 2007), entre otras. Películas como La muerte del señor Lazarescu (Cristi Puiu, Rumanía, 2005) y el remake de las serie de los años 60 El prisionero, en esta ocasión dirigida en 2009 por Nick Hurran completan las producciones que plasman este modo de concebir determinadas situaciones y esta forma de explorar la realidad y adentrarse en lo más profundo de la poliédrica naturaleza del ser humano.

NoTAs

1 Sería de interés, aunque una ardua, pero interesante tarea elaborar un trabajo en el que quedaran plasmadas las pasiones y temáticas fundamentales en la historia del cine.

2 Rudé právo (castellano: La Ley Roja o El Derecho Rojo) era el periódico oficial del Partido Comunista de Checoslovaquia. Su sucesor es el diario Právo. Actualmente, el Partido Comunista de Bohemia y Moravia publica el diario Haló noviny, que originalmente era el nombre de la revista semanal de Rudé právo. Así mismo publica el semanal Nase pravda (Nuestra Verdad), como órgano oficial del Partido.

Hay algunas razones que justificarían el uso de un lenguaje tal; entre ellas, cabe citar el hecho de que la aridez de un lenguaje que evita todo sentimentalismo e interpretaciones morales es propio del lenguaje y la jerga burocrática y del dere cho; recordemos que Franz Kafka era doctor en Derecho. Por otro lado, como ya indiqué, la lengua desarraigada de los funcionarios alemanes de Praga, que Kafka conocía bien, era perfecta para plasmar en sus obras la alienación del hombre moderno. En realidad, aquellos alemanes praguenses y los sudetes carecían en sentido estricto de patria. Se podría afirmar que ellos mismos constituían una población alienada.

4 Este programa nerudiano se encuentra en el estudio introductorio que realiza Roberto Mansberger Amorós a las Imágenes de la vieja Praga de jan Neruda (Barcelona, Juventud, 1992).

5 Para unas definiciones sencillas de «condensación», «identificación», «desplazamiento» y «sublimación», he utilizado el Diccionario de psiquiatría, Barcelona, Jims, 1995.

6 El origen de esta obra se encuentra en la publicación en 1968 del libro de memorias en que Artur London da testimonio personal de los métodos utilizados por los servicios de seguridad checoslovacos a comienzos de los años cincuenta para arrancarle una falsa confesión de culpabilidad. Existe una película basada en esta historia llamada La confesión (Gavras, 1970).

De ahí que yo prefiriera en su momento el término neutralización al de anulación, de connotaciones más negativas.

s Relato incluido en Los siete mensajeros, Madrid, Alianza 1995.

9 Salvo la excepción de Una confusión cotidiana, de Gutiérrez Alea, de 1950.

CAPÍTULO II

Películas sobre sus obras o basadas en ellas

PELÍCULAS SOBRE SUS OBRAS

El proceso (The trial). Francia/Alemania/Italia, 1962.

Director: Orson Welles.

Productora: Paris Europa Productions (París), Hisa Films (Munich), Fi. C. It. (Roma). Distribuidora: Astor Pictures. Finalizada: 1963. Duración: 118. Estreno en Los Ángeles: 24/04/1964. Color: Blanco y negro. Productores: Alexander Salkind, Michael Salkind e Yves Laplanche. Productor asociado: Robert Florat. Ayudante de dirección: Marc Maurette. Director de producción: Jacques Pignier. Supervisor de producción: Robert Florat. Director artístico: Jean Mandaroux. Vestuario: Jean Charpentier y Francine Coureau. Director de fotografía: Edmond Richard. Montaje: Fritz Muller e Yvonne Martin. Grabación: Guy Villette. Sonido: Jacques Lebreton. Maquillaje: Louis Dor. Música: Jean Ledrut y Tomasso Albinoni. Guión: Orson Welles. Basada en la novela «El proceso», de: Franz Kafka. Intérpretes: Anthony Perkins (Joseph K). Jeanne Moreau (Miss Bürstner). Romy Schneider (Leni). Elsa Martinelli (Hilda). Suzanne Flon (Pittle). Orson Welles (Hastler/Narrator). Akim Tamiroff (Bloch). Madeleine Robinson (Mrs. Grubach). Arnoldo Foa (Inspector A). Fernand Ledoux (Oficial mayor). Michel Lonsdale (Abogado). Max Buchsbaum (Juez de instrucción). Max Haufler (Tío Max). Maurice Teynac (Subgerente). Wolfgang Reichmann (Guardia de sala). Thomas Holtzmann (Bert). Billy Kearns (Asistente del inspector). Jess Hahn (Asistente del inspector). Naydra Shore (Irmie). Carl Studer (Hombre de cuero). Jean-Claude Remoleux (Policía). Raoul Delfosse (Policía). Titorelli (X). Katina Paxinou.

Sinopsis: La denominada parábola «Ante la ley» (perteneciente a El proceso) sirve de antesala al despertar de Josef K., quien a eso de las 6:15

de la madrugada es arrestado sin llegar en ningún momento a saber de qué se le acusa. El arresto no le impide proseguir con sus actividades laborales, aunque K. no termina de creerse ni asimilar en qué tipo de situación se halla y ante qué tipo de Tribunal se enfrenta. El proceso en el que se halla inmerso va apoderándose de su vida hasta el punto de quedar absorbido por el mismo. K. no es un hombre y sus circunstancias, sino un hombre y su proceso. K. va siendo anulado hasta el punto de que su extinción como persona -que hasta el momento de su detención ha gozado de una determinada cuota de libertad y dignidad- termina materializándose en su ejecución, en una aniquilación que se va produciendo desde el comienzo mismo del filme.

En el verano de 1914 Kafka comienza a escribir El proceso, obra que, a la postre, sería la más conocida de nuestro autor (junto con La transformación), en parte debido a las numerosas adaptaciones tanto cinematográficas (Orson Welles, Steven Soderbergh, David Jones) como para el teatro (Andre Gidé, Peter Weiss, etc.).

En la novela El proceso, el día que cumple 30 años, Josef K., apoderado de una entidad bancaria, es detenido, simplemente, porque alguien debía de haberlo calumniado. A K. le comunican que está arrestado, pero lo dejan libre para que siga desempeñando sus ocupaciones. El domingo siguiente, K. es citado por el tribunal para un primer interrogatorio, y allí, ante un auditorio, proclama su inocencia e intenta defender a los infelices acusados que, del mismo modo que él, son víctimas de la incompetencia y la corrupción de la justicia. Pronto comprende que el auditorio está compuesto por funcionarios de la justicia, marchándose, a continuación, repugnado. El domingo siguiente vuelve a acudir al tribunal por iniciativa propia, pero la sala está vacía. Allí encuentra a la joven lavandera que lo había llevado la primera vez, pero la lavandera desaparece con un estudiante que, al parecer, la conduce a casa del juez de instrucción. K., seguidamente, se encuentra con el marido de la lavandera que le muestra los desvanes donde se encuentran los archivos. En los pasillos se comienza a sentir mal envuelto en una atmósfera oprimente e irrespirable, característica de lo kafkiano.

Después K. recibe la visita de su tío que, enterado del proceso en que se halla envuelto su sobrino, se ofrece a ayudarlo presentándole a un abogado amigo suyo, Huld (Hassler en la película). Éste intenta iniciar a K. en el papel de su defensa ante el tribunal especial del que depende su caso, pues no se trata de un tribunal ordinario. Su proceso depende de una jurisdicción poco conocida en el país, una jurisdicción que la mayoría desconoce. Una forma de justicia, en definitiva, paralela, con su propia dinámica y una particular forma de «resolver» las cuestiones de las que se ocupa, ajena, desde luego, a cualquier forma de administrar la justicia que tenga un mínimo anclaje en el sentido común.

Un fabricante cliente del banco, enterado del proceso en que se halla envuelto K., le aconseja ir a visitar al pintor Titorelli (cuyo nombre es una mezcla de Tintoretto y Signorelli) que conoce a muchos jueces y puede darle muchos consejos sobre cómo aproximarse a alguna gente influyente. El cliente le da una carta de recomendación y la dirección del pintor. K. va en coche a verlo y el pintor le informa de cuáles son las soluciones posibles a su proceso: la absolución real, la absolución aparente y el aplazamiento; pero, en realidad, la absolución real nunca se ha producido. Las otras dos «soluciones» plantean tantos problemas que K. decide ocuparse de su asunto personalmente, prescindiendo de los servicios de su abogado. K. cada vez descuida más sus obligaciones en el banco.

Un día se cita en la catedral con un cliente italiano que, finalmente, no acude; sin embargo, en la catedral encuentra a un sacerdote que es capellán de la prisión y miembro del tribunal. Éste, en realidad, había mandado llamar a K. para hablar con él. Desde una cierta distancia, le informa de que su proceso va mal, que lo consideran culpable y le reprocha que busca demasiada ayuda ajena. A continuación le indica a K. que se engaña con respecto al tribunal, relatándole la parábola «Ante la ley» (que forma parte de los escritos de introducción a la Ley). Con ella el sacerdote pretende ilustrarlo acerca de la verdadera naturaleza de la justicia. Tras largas disquisiciones acerca de ésta, no la comprende y cansado se despiden con unas enigmáticas e inquietantes palabras del capellán: «El tribunal no quiere nada de ti. Te recibe cuando vienes y te despide cuando te vas.»

La víspera de su trigésimo primer aniversario, un año después de que fuese arrestado, a eso de las nueve de la noche, K. recibe la visita de dos caballeros pálidos, gordos e inútiles, dos funcionarios, piezas de tercer orden de un engranaje, que han ido a buscarlo y a los que ha de acompañar. Con la cabeza fría y tranquila se dirige al lugar donde será ejecutado como un perro, como sólo ellos saben hacer.

En El proceso se encuentra la conocida parábola «Ante la ley». Ésta cuenta que ante la Ley hay un guardián y que un hombre de campo llega y le ruega que le permita entrar, pero el guardián le dice que no puede dejarlo aún, quizás más tarde. El campesino se asoma a la puerta de la Ley, instándole el guardián a atravesarla a pesar de su prohibición dado el interés que muestra. Este guardián es, en realidad, el más humilde de cuantos hay, el más humilde de una larga jerarquía.

El campesino cree que la Ley debería ser accesible siempre y para todos y decide esperar a que se le autorice a pasar. Esto no llega a ocurrir. El campesino se hace viejo esperando, aunque intenta entrar sobornando al guardián, pero ni aún así. Llega, incluso, a buscar influencias de escasísimo valor. Antes de morir pregunta al guardián que si todos ansían llegar a la Ley cómo es posible que en todos esos años nadie más que él haya solicitado entrar. El guardián le responde que por aquí no podía entrar nadie más, que esa entrada estaba destinada sólo para él. Ahora me iré y la cerraré, sentencia el guardián.

Esta parábola se encuentra en el Capítulo IX («En la catedral») de El proceso y fue escrita por Kafka entre noviembre y diciembre de 1914. En ella encontramos algunas cuestiones de gran importancia de cara a la comprensión del texto en su totalidad. En la narración hayamos, básicamente, dos protagonistas: el guardián y el campesino, además del sacerdote narrador y K. a quien aquél pretende sacar de su engaño respecto al tribunal y a sus representantes. Pues bien, uno de los significados de la parábola es claro: el sacerdote intenta hacer ver a K. a través de la figura del campesino que su primer error estriba en su intento de sobornar al guardián con objeto de entrar a la Ley y de buscar influencias que puedan serle útiles (o si se prefiere, creer que puede sacar adelante su proceso a través de la

ayuda de los magistrados si logra influir adecuadamente sobre ellos). En segundo lugar, que no debe de culpar al guardián de la responsabilidad que solo él tiene afirmando que ha sido engañado por el guardián (o lo que es lo mismo, no culpar a los funcionarios del tribunal -que él considera como corruptos e incapaces- de que su proceso vaya mal).

«Ánte la ley» representa, por otro lado, una crítica feroz al rol de funcionario representado aquí por este rígido y, a la vez, burlón guardián. Este, señala el sacerdote, no hace sino «cumplir con su deber», «parece amar la precisión y desempeña su cargo con rigor», «tiene plena conciencia de la importancia de su puesto», «no se deja conmover ni irritar», «su aspecto externo indica un carác ter meticuloso», «¿Puede haber un guardián más cumplidor?», sentencia el sacerdote. El guardián representa el prototipo de funcionario, ese funcionario que en otro lugar de El proceso afirma: «No me dejaré sobornar. Me han destinado apalear a la gente, y lo hago.» Ese funcionario que tristemente prefigura al funcionario fascista propio de los regímenes totalitarios, aunque no sólo de éstos y que, amparándose en la llamada «obediencia debida» u otras coartadas basadas en el estricto cumplimiento del deber ha causado tremendos estragos personales y morales a lo largo de la historia.

Finalmente, centremos nuestra mirada en el campesino. ¿Por qué un campesino en la parábola? En líneas generales, el hombre de campo es obstinado, individualista, escéptico, pesimista, algo desconfiado, inconformista, orgulloso, quejumbroso cuando «mira hacia arriba» (el tiempo, es decir, el estado de la atmósfera en un lugar y un momento determinados o en sentido religioso), tolera mal la injusticia, quizás no tenga grandes conocimientos de lo no relativo al campo ni otras cualidades especiales (conocidas), pero defiende con pasión lo que posee, aunque no le importe llevar a cabo alguna acción de dudosa legitimidad para el observador no involucrado con tal de conseguir lo que cree justo.

Difícilmente podría haber encontrado Kafka una metáfora mejor de K. para la parábola que relata el sacerdote. K. busca la verdad con obstinación. Como este campesino que permanece sentado durante años para conseguir entrar en la Ley, K. llega a despreocuparse de sus quehaceres en el banco.

La búsqueda de la verdad de quien cree que le asiste la razón se pone por encima de cualquier otro interés. Esta postura representa ese individualismo kafkiano que aparece ya en el explorador de La colonia penitenciaria o en el agrimensor de El castillo. K. es un disidente, él es distinto, terco, inconformista, incluso soberbio y arrogante. Su individualismo es propio del antihéroe moderno que Victoria Reyzábal define como «el héroe o protagonista de los textos contemporáneos, inmerso en un mundo absurdo e incomprensible. Surge de la desmitificación del héroe y de la falta de racionalidad del mundo, lo que le convierte en un ser sin cualidades especiales» (11).

- El proceso de K. estaba claramente perdido de antemano: «Esta entrada te estaba a ti solo destinada. Ahora me iré y la cerraré», le dice el guardián. Si su conducta hubiera sido otra, si hubiera actuado como, probablemente, se esperaba de él, acaso como Peter el Rojo (el mono de Informe para una academia), adaptándose, homogeneizándose, no buscando la libertad, sino una salida, K. no hubiera muerto como un perro, simplemente hubiera sobrevivido como tal.

Pero centrémonos ahora en la película. Tras ver esta magnífica adaptación cinematográfica de la obra de Kafka por parte del gran actor y realizador Orson Welles uno se percata inmediatamente de que es eso: una adaptación; es más, es otra obra (cinematográfica) basada en la de Kafka. Son distintas, aunque a la película le asiste el espíritu kafkiano y una personal lectura por parte de Welles, acaso más sombría que la del mismo Kafka.

Nos vamos a detener más en la exégesis de este filme que en los restantes porque en El proceso se encuentran numerosísimas claves para entender no solo la obra de Kafka, sino de lo kajkiano en el cine, motivo del presente libro. No se tratará, por tanto de una asimetría injusta que relegue al resto de los films o que les reste importancia sino, por el contrario, al tratarse del primer filme abiertamente kafkiano de la historia del cine, piedra angular del resto de los filmes en esta misma línea producidos posteriormente.

Según Andrés de la Oliva un proceso es el instrumento esencial de la jurisdicción o función jurisdiccional del Estado, que consiste en una serie o sucesión de actos tendentes a la aplicación o realización del Derecho en un caso concreto. Con distinta configuración, el conjunto de actos que compone el proceso ha de preparar la sentencia y requiere, por tanto, conocimiento de unos hechos y la aplicación de unas normas jurídicas. Desde otro punto de vista, el proceso contiene, de ordinario, actos de alegaciones sobre hechos y sobre el derecho aplicable y actos de prueba, que hacen posible una resolución judicial y se practican con vistas a ella. Un procesamiento es el acto del juez instructor por el que se dirige a una persona una imputación formal de la comisión de un hecho de apariencia delictiva, por derivarse del sumario algún indicio racional de criminalidad de dicha persona, que adquiere un estatus jurídico especial (el de procesado). La condición de procesado da pie normalmente a la adopción de medidas cautelares como la prisión provisional y la fianza o embargo, aparte de ser un paso más hacia la apertura del juicio oral. En este sentido El proceso tiene una gran semejanza formal con un proceso ordinario, sin embargo no lo es exactamente. El tribunal que juzga a Josef K. no es un tribunal ordinario y el delito que se le imputa, es la misma culpa. Josef K. es un acusado y es culpable, lo es desde el principio. Todos somos culpables, en cierto modo. Y no es extraño, si tenemos en cuenta una de las piedras angulares de la religión ju deocristiana: el pecado original, que no es sino el pecado cometido por los primeros padres de la humanidad (Adán y Eva) al desobedecer el mandato divino de no comer del árbol del conocimiento del bien y del mal. El camino podría haber sido otro si en lugar de en el pecado original se hubiera puesto el énfasis en: «No morirán los padres por culpa de los hijos ni los hijos por culpa de los padres. Cada cual morirá por su propio pecado» (Deuteronomio, 24, 16). Pero el background está ahí y la culpa se le supone, como la valentía al soldado recién licenciado.

Que uno de los temas centrales de la película sea la culpa no escapa a nadie, pero no es un tema tan original. El enfoque sí. «En la vida, señala K., no se adelanta nada con disculparse y es aún peor cuando no se ha hecho nada malo y se siente uno culpable», afirma K. en la película. El sentimiento de culpa se muestra en diferentes gradaciones; desde la más

básica representada por la reflexión de K. en torno a cuando su padre lo veía, lo miraba fijamente a los ojos y le preguntaba: a ver, hijo mío, ¿cuéntame qué nueva diablura has hecho?, hasta la reflexión en torno a la culpa y al pecado original que representa la película en una de sus vertientes. K. «estaba seguro de no haber hecho nada, pero me sentía culpable», le dice a la señorita Bürstner.

Orson Welles, quien nunca obtuviera un Oscar de la sacrosanta Hollywood, extrajo de El proceso de Kafka la base de uno de sus más fascinantes filmes dado que en ella convergen el genio Kafka y el genio Welles. El resultado no podía ser sino una obra maestra, pero es que, además, Welles, que en su dominio de la técnica cinematográfica, no estaba distante de postulados expresionistas encontró en El proceso la obra de otro autor como Kafka perteneciente a la generación expresionista donde sus respectivos modos de entender la técnica y la forma convergen. No son extraños entre ellos, sino que formando parte de vertientes distintas del arte comparten desde la forma modos análogos de entender la expresión.

El proceso es, como hemos señalado, una reflexión en torno a la culpa, pero también una crítica demoledora al poder. ¿Qué poder? Eso es lo de menos. Poder paterno (o familiar), poder político, poder judicial, poder religioso, etc. El poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente, sostenía Lord Acton en 1887. En El proceso nos encontramos una suerte de Olimpo (al igual que en El castillo) con sus dioses, semidioses y héroes, como en El doble de Dostoievski, donde el pobre Goliadkin no fenece, como K., pero termina en un psiquiátrico. Las jerarquías, propias de este tipo de organización, llámese funcionarial u Olímpica llega a anular al hombre hasta la aniquilación (las connotaciones hegelianas versus kierkegaardianas son evidentes: la maquinaria frente al individuo). De ahí la actitud de Josef K. ante una situación que, obviamente, considera injusta. Tendríamos que remontarnos a determinados aspectos de la tragedia que nos recordarían, sin embargo, a Edipo y otros héroes trágicos como es el caso que nos ocupa, es decir, el de Josef K. y también el del agrimensor K. que caen en la llamada hybris, es decir, la soberbia obstinada de los héroes clásicos, que siempre es castigada por los dioses, y que los conduce a un destino trágico. Esa actitud de Edipo de

querer saberlo todo, esa curiosidad sin límites por desentrañar aspectos de su pasado es justamente su perdición. Del mismo modo, Josef K. quiere saber, llegado el caso, cómo funciona el oscuro tribunal que lo juzga, y el agrimensor, de un modo muy cercano a la soberbia, investiga todo lo relacionado con lo humano y lo «divino» (como en El castillo, aspectos que ni siquiera los propios aldeanos conocen tras haber nacido y vivido en aquel extraño lugar). La hybris es la desmesura, la soberbia del héroe que cree poder desafiar al destino.

En la película El proceso nada es absurdo ni surrealista, como gusta decir cuando algo o no se termina de entender, faltan los argumentos para desentrañar el nudo de la narración o algo es inconcebible. Franz Kafka era un determinista que creía de un modo, a mi juicio, inquietante que el hecho de no conocer las causas o nexos causales que se encuentran entre los hechos, no significa que no los haya (casualidad es causalidad, podríamos decir). Ese desconocimiento se debe, sencillamente, a una limitación humana más que a la imposibilidad de conocer las causas. Kafka, en sus conversaciones con Gustav Janouch sostenía:

> No consigo entender este libro. Se denomina «casualidad» a la coincidencia de eventos cuya causalidad se desconoce. Sin embargo, sin causa no hay mundo. Por esto en realidad las casualidades no existen en el mundo, sino sólo aquí. Las casualidades sólo existen en nuestra cabeza, en nuestra limitada percepción. Son el reflejo de los límites de nuestro conocimiento. La lucha contra la casualidad es siempre una lucha contra nosotros mismos que nunca podremos ganar del todo (Janouch, Conversaciones, 168-169).

Por tanto, todo lo que ocurre en El proceso tiene su razón de ser. La verosimilitud en sentido aristotélico queda patente hasta en La transformación, por más que el protagonista esté representado por un escarabajo.

Cuando uno escucha al comienzo de la película una bella, aunque melancólica composición como el Adagio de Albinoni puede intuir que algo en la trama no va a ir bien. Cuando instantes después una voz en off te

avisa de que «la lógica de esta historia es la lógica de un sueño o la lógica de una pesadilla» ya no se tienen dudas: alguien lo va a pasar muy mal. El primer plano con el rostro invertido de Anthony Perkins justo al comienzo hace presagiar lo peor. Sin embargo, es preciso señalar que no faltan en la película aspectos cómicos de un gran refinamiento.

La capacidad dramática de los distintos recursos cinematográficos de El proceso contribuye en manos de Orson Welles a plasmar de manera muy efectista el espíritu de lo kafkiano. Welles explota al máximo las múltiples posibilidades de la sintaxis fílmica. La puesta en escena está atestada de innovaciones plásticas que traen consigo una nueva obra que aunque basada en la novela del escritor checo se nos presenta implementada en manos de Welles. El tratamiento del espacio y su ambigua representación está íntimamente relacionado con la atmósfera que se intenta plasmar. El Tribunal Supremo, los pasillos imposibles, los habitáculos de madera en forma de jaula, las salas de lo penal, así como la casa del abogado, con innumerables resquicios, salas viejas y polvorientas atestadas de archivos y legajos contribuye a esa visión de un gran organismo para el cual nada de lo humano es ajeno. Todo está interconectado. Si sales del estudio de Titorelli ya estás en los archivos y todo, siempre presidido por enormes retratos de magistrados de otros tiempos que a modo de arcano siguen influyendo sobre el destino de K., de nuestros destinos, en realidad, puesto que todos podemos ser K. La atmósfera creada en estos espacios es opresiva y asfixiante. El ambiente surrealista, es decir, imposible, con lo cual Welles, basándose en Kafka, revitaliza esa visión de las Vanguardias en las que los nuevos códigos expresivos reemplazan a los gastados modos de expresión decimonónicos. Las connotaciones referidas a las Vanguardias son constantes: al Expresionismo prácticamente a lo largo de toda la película; al Surrealismo con la puesta en escena y los decorados imposibles; al Funcionalismo con los edificios de oficinas; al arte abstracto con las pinturas tímidamente mostradas en el estudio de Titorelli y, desde luego, un homenaje tanto a uno de los padres de las Vanguardias, como Vincent Van Gogh a través de la reproducción de Los girasoles que se encuentra en la habitación de K., como a uno de los pintores más inquietante de la historia, Gian Battista Piranesi con esos espacios sublimes y oprimentes al mismo tiempo.

Los espacios (y su tratamiento) se convierten así en auténtico protagonista del filme y esto no solamente por haber resuelto el problema planteado por la novela, que ya de por sí representaba todo un reto, sino porque además de las atmósferas que consigue, como esos techos extremadamente bajos de la pensión donde vive K., están en sintonía con la sensación de angustia y desasosiego que vive tanto K. como se trasmite al espectador. Y todo ello a través de determinados recursos cinematográficos. Espacio-atmósfera-estado psíquico-recurso cinematográfico se convierten en protagonistas indiscutibles del filme. «No hay historia ni enigma que resolver», dice la voz en off al comienzo; todo lo que hay que resolver es, en mi opinión, una cuestión puramente cinematográfica: cómo llevar a cabo con los recursos de los que dispone el cine una historia como la de Kafka donde la historia es lo de menos (a una persona la ejecutan tras un peculiar proceso). La iluminación, la tenebrista fotografía en blanco y negro de Edmond Richard, con la utilización casi abusiva del claroscuro, los planos tomados con el gran angular y profundidad en los espacios abiertos están planeados para aumentar el mismo efecto. Esas atmósferas son el resultado de extrañas y atípicas angulaciones, con encuadres vigorosos y, finalmente, un magistral uso del montaje.

Los personajes de El proceso están escogidos con precisión milimétrica. El protagonista, Anthony Perkins, había protagonizado dos años antes el papel de Norman Bates en Psicosis (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960). Si en Psicosis encarna a un personaje esquizofrénico que asimila la personalidad de su castradora, pero ya fallecida madre, en El proceso encarna a un personaje también angustiado; en ambas películas situaciones fuera de control. Las trampas de una psique trastornada y la trampa de un poder corrupto, sea cual sea, ante el que poco o nada puedes hacer. Es como si Welles hubiera necesitado que antes de realizar El proceso hubiese sido necesaria la realización de Psicosis. Romy Scheneider tiene un papel arrollador, de una Leni lúbrica que juguetea con los acusados y se siente atraída por ellos, dado que ella está salvada, pues trabaja para el poder, aunque en la jerarquía no esté situado Hassler demasiado alto. Sin embargo, en mi opinión, el papel de Block es demoledor. El actor de origen georgiano Akim Tamiroff (primer actor en conseguir un Globo de Oro al mejor actor de reparto) es en su papel secundario de una gran valía. Es él quien mejor

conoce el funcionamiento de la Ley, es él quien esconde un gran secreto (tiene cinco abogados) porque Hassler, en su soberbia, no es sino de los que se hallan más abajo en la jerarquía. Es Block quien, en definitiva, representa lo que te puede ocurrir si entras en esa dinámica infernal de la justicia paralela que representa El proceso. Welles, por otro lado, acentúa la personalidad y el papel de cada uno de los personajes a través de la utilización de los diferentes planos: picados, contrapicados, etc. Nada es arbitrario en esta película. El más mínimo efecto está concienzudamente elaborado. El carácter y la función del abogado queda perfectamente plasmado a través del contrapicado.

Otro elemento de gran importancia dentro del esquema propuesto por Wells como intensificador dramático es la música. Si, como ya señalamos, el Adagio de Albinoni, le otorga al filme un elemento dramático que facilita distintas lecturas en torno al poder y, por tanto, el carácter de pluridiscursividad, es el jazz, concretamente una variante conocida como be bop, muy en boga en aquella época, el tipo de música utilizada en determinados momentos en los que se quiere trasmitir tensión, peligro, angustia. El contrabajo sirve a este propósito de manera solvente creando una atmósfera de desasosiego y desconcierto en sintonía con otros aspectos cinematográficos de un gran efectismo. El ambiente más desenfadado desde el punto de vista de la música lo encontramos en un teatro que contrasta con la música sacra que podemos escuchar en la catedral como antesala a la ejecución de K.

Escoger alguna de las escenas más destacadas de este filme es harto difícil. Todas son jugosas y sugerentes en mayor o menor medida. Una de las escenas más impactantes coincide con la llegada de K. por primera vez a su oficina. El sonido estruendoso de las máquinas de escribir que llenan la sala, con cientos de funcionarios mirando el teclado de sus máquinas de escribir sin levantar la vista, sin inmutarse, absortos ante el tedioso trabajo de rellenar instancias rebela el sentido -en su peor versión- de la burocracia: mucho ruido y pocas nueces. Estos funcionarios aparecen en la escena bajo un ángulo picado que refuerza la sensación de que esos funcionarios no son sino una mínima parte del engranaje que todo lo controla. La burocracia puede ser un sistema de organización y administración eficaz, pero lo que

se nos muestra aquí sería, más bien, lo contrario. Lo que se denominarían disfunciones de la burocracia. Un trabajo deshumanizado, que engulle al individuo y que llega a perder de vista el objetivo para el cual se creó.

Las disfunciones de la burocracia serían, como reacción no deseada al modelo burocrático weberiano, las siguientes:

1. Interiorización de las normas y exagerado apego a los reglamentos

2. Éxceso de formalismo y papeleo

3. Resistencia al cambio

4. Despersonalización de las relaciones

5. Jerarquización como base del proceso de decisión

6. Superconformidad con rutinas y procedimientos

7. Exhibición de señales de autoridad

8. Dificultad en la atención a clientes y conflictos con el público.

Welles filmó esta escena con una espectacular profundidad de campo y exageración en los ángulos para lograr el efecto de desasosiego e inquietud de una máquina burocrática ante la que nada se puede oponer.

Otra escena de gran intensidad es la comparecencia de K. ante el Tribunal. K. entra en la sala de audiencias y es guiado de la mano por un niño hasta el estrado. En la sala aguardan cientos de personas y K. es increpado por su retraso. A continuación el juez le pregunta que si es pintor de brocha gorda. En ese momento K. cree comprender la situación: todo se trata de una confusión, y K. en un alarde de hybris, de persona a la que le asiste la razón y víctima de una injusticia se mofa del juez. Nada más lejos de la realidad; K. es tan culpable como cualquier otro, sea un pintor de brocha gorda o un diligente funcionario. «Otros pudieron sufrir la misma suerte que yo», sostiene K. en una especie de alegato con claras

connotaciones a los falsos procesos en los países comunistas en época del stalinismo que quedan admirablemente recogidos en el ensayo Los grandes procesos en los sistemas comunistas', donde su autora, Annie Kriegel, pone de manifiesto los rasgos comunes a todos los procesos: la selección de falsos culpables, el carácter estereotipado de las acusaciones, los procedimientos empleados para extraer confesiones, el ritual de las sesiones públicas, etc. «No hay lugar a dudas que mi detención así como las condiciones de este interrogatorio demuestran la existencia de una poderosa organización. Se elige a cualquiera, se le acusa de cualquier cosa y se le juzga de cualquier manera.» ¡Y tan poderosa organización! No lo sabe bien nuestro anti héroe K. Esa poderosísima organización que desde una lectura alegórica tanto de la novela como de la película implican que esa organización, sea de origen divino o humano -tanto da- posee una fuerza irresistible, tanto que se permiten todo tipo de veleidades, equivocaciones, errores, malos entendidos, etc. El que detenta el poder y por consiguiente los mecanismos de coacción y coerción se lo puede permitir. La dejación en sus funciones los hace parecer lo que son, ridículos, y a K. no le queda sino la victoria moral a través de la ironía y el sarcasmo. Kafka durante mucho tiempo no le fue simpático a los comunistas por la sencilla razón de que su crítica al poder y a la corrupción que en ocasiones le acompaña se extiende a todo tipo de poder. Comunismo y fascismo (La colonia penitenciaria) nunca quedarían bien parados ante la inquisitiva mirada kafkiana. El plano de K. ante la magnífica puerta a la salida de la audiencia representa uno de esos planos, como el de Chaplin ante la bola del mundo en El gran dictador, repletos de contenido que resumen la idea de la película en un solo plano.

Una escena que brilla con luz propia es la protagonizada por Anthony Perkins y Akim Tamiroff cuando K. acude a casa del abogado con objeto de comunicarle que va a prescindir de sus servicios. Sin lugar a dudas, hay una sobreactuación por parte de Tamiroff, excesiva, pero necesaria. Su condición de viejo cliente que soporta todo tipo de humillaciones por parte de su abogado, de hombrecillo inquieto, preocupado por el estado de su proceso, pero también consciente de las limitaciones de su abogado en la jerarquía le hacen aparecer como ese personaje tontolisto que se humilla por si acaso, pero que sabe de qué va todo esto perfectamente. El hace suya esa sentencia que el abogado profiere a K. según la cual «llevar cadenas es a

veces más seguro que ser libre». Hay quien prefiere vivir de rodillas y quien prefiere morir a vivir con vilipendio.

Una de las escenas más enigmáticas de la película la representan las niñas (no hay niños, sólo niñas) que según el pintor Tintorelli pertenecen al Tribunal y que persiguen a K. en su visita al influyente pintor. Cuando K. les pregunta si en ese lugar vive Tintorelli -quien según Leni le puede ayudar en su caso- dos de ellas se vuelven hacia él. Una de ellas posee una prominente joroba. El sonido del contrabajo crea una tensión inicial que va in crescendo a medida que K. se dirige al cuarto piso, donde vive el pintor. Las niñas, preadolescentes y adolescentes persiguen a K. a lo largo de todo el trayecto, corriendo y gritando. Al contrabajo se le une el piano y la batería creando una tensión aún mayor en una secuencia de gran intensidad y angustia en la que K. asustado sube como una exhalación en busca de refugio. Ya en el estudio de Tintorelli, los primerísimos primeros planos de los ojos observando a través de los huecos del estudio crean una atmósfera asfixiante. K. se siente acechado, como una presa sin escapatoria, y es que hasta los niños ya se encuentran por encima de él. Seguidamente, el pintor le muestra a K. su última producción: se trata de la justicia, con la venda en los ojos, pero con unas alas que simbólicamente no le otorgan la solidez y consistencia que la Justicia debiera tener.

El proceso se convierte, en nuestra opinión, en un hito dentro de la temática de la literatura universal a través del cine. Pero es algo más que esto. Veámoslo. En primer lugar es un hito porque es la primera película de proyección universal basada en una obra de Kafka. Sin embargo, con ser importante esto, no lo es todo. El proceso abriría un campo que luego sería explorado por multitud de realizadores como es llevar al cine nada más y nada menos que una categoría estético literaria como es lo kafkiano. Ni todo lo que escribió Kafka es necesariamente kafkiano, ni para escribir algo kafkiano debe de haber sido escrito por Kafka. No. Hay obras literarias profundamente kafkianas y películas kafkianas basadas, por tanto, en obras no escritas por Kafka. En otras palabras, Kafka abrió la veda de lo kajkiano, otros autores recogieron el testigo, tanto en el campo de la literatura como en el cine y hasta en las artes plásticas.

El influjo de la literatura universal en el cine ha sido ampliamente documentado. No es necesario hacer una relación exhaustiva de los cientos de obras literarias de primer orden que han sido llevadas al cine (Guerra y paz, de Tolstoi, Moby Dick, de Herman Melville, David Copperfield, de Charles Dickens o adaptaciones como Vivir, dirigida por Kurosawa, pero basada en La muerte de Ivan Ilich, de Tolstoi, etc., etc.). Sin embargo, en el caso de Kafka el asunto es un tanto distinto. Cuando hablamos de Kafka y el cine podemos estar pensando en la adaptación de sus obras para el cine, e incluso de su vida o de aspectos de ella. Pero ahí no se agota Kafka, como probablemente sí se agotan la mayoría de los literatos. El caso de Kafka es distinto. Kafka prefiguró un tipo de situaciones, las situaciones kafkianas, y esas situaciones han sido y serán descritas por todo tipo de autores ahora y en el futuro; por tanto Kafka no se agota en sus obras: su espíritu, su alargada sombra se extiende más allá de sí mismo y su producción personal.

Parece difícil concebir categorías como lo kafkiano en otros autores. Quizás Dante (lo dantesco), Cervantes (lo quijotesco), Dostoievski (lo dostoievskiano, acaso más relacionado con sus personajes) y no mucho más. Nadie hablaría, como ya señalé, con rigor de lo flaubertiano, por más que el autor francés posea por derecho propio un puesto relevante entre los literatos de proyección un¡ versal. Es más concebible aplicar esta forma de categorización a la filosofía. Así, es posible decir lo kantiano, lo cartesiano o lo aristotélico (o lo peripatético). La marca de fábrica le da consistencia.

Desde esta perspectiva acordaremos que sobre el autor que más películas se han realizado a lo largo de la historia haya sido William Shakespeare. Cientos de películas avalan esta afirmación. El tema amoroso y las intrigas son recurrentes y sobre ellos Shakespeare era un maestro. Sin embargo, en el grupo de cabeza se hallan Kafka y lo kajkiano que representan un asunto sobre el que desde que Orson Welles realizara El proceso no han parado de producirse decenas de películas, bien basadas en sus obras, bien recogiendo el espíritu de lo kajkiano y reflejándolo en numerosas películas. De esto va a tratar este libro.

En El proceso, por otra parte, nos encontramos con distintos aspectos que unas veces producto de la cosecha propia de Welles, otras con

connotaciones filosóficas de primer orden implícitas en la obra de Kafka afloran de manera significativa y, en ocasiones, hasta central. Cosecha propia de Orson Welles, pero respondiendo al sentido de la obra encontramos una escena en la que Max, el tío de K., va a visitarlo a la oficina para aconsejarle que debe ser asistido por un abogado y presentarle de paso a Hassler. Justo cuando todos los funcionarios abandonan la oficina el tío Max le pregunta a K. que para qué sirve una máquina que no es capaz de identificar. K. le responde que para calcular. Esa máquina -que es un añadido al guión por parte de Welles- es un aparato electrónico que puede contestar a todas las preguntas, aunque está prohibido preguntarle. En realidad este ingenio electrónico (de género femenino) es tan complejo y necesita tantos datos que es preferible no formularle pregunta alguna. Los cerebros electrónicos serían una constante en muchas películas de la época, como el cerebro electrónico de la serie británica de corte kafkiano llamada El prisionero. Por si las cosas no fuesen suficientemente complejas y el trato interpersonal cada vez más deshumanizado, hace su aparición la máquina en formato de cerebro electrónico, lo cual complicará las cosas más aún. De hecho en 2001, una odisea del espacio (2001, a space odyssey, Stanley Kubrick, 1968) llega a tomar el mando de una nave espacial perdiendo el ser humano el control de la situación. Este añadido de Welles no es de lo más sobresaliente de su cosecha y podría haberle sacado más partido. En cualquier caso no desentona en el conjunto y no deja de ser sugerente.

El individuo frente al sistema, frente al Estado, no es ciertamente un tema tan original. De ahí que la principal contribución de Welles con esta película hayan sido las brillantes soluciones cinematográficas al texto kafkiano. Esta temática en el mundo moderno se remonta a la tensión Hegel-Kierkegaard; el Estado frente al individuo. La aguda sensibilidad de Kafka refleja la situación del hombre moderno con respecto a un entorno, generalmente, hostil. Ante tal situación no cabe esperar finales felices o su obra dejaría de ser realista para pasar al subgénero de la ciencia ficción. Veamos, a propósito de esta forma de ver la temática kafkiana, un texto de Gabriel Marcel llamado El hombre problemático2. En él Marcel plasma justamente estas consecuencias que acabamos de apuntar en cuanto al pulso entre el individuo y el Estado que, salvando épicas excepciones en las que

el individuo gana algún combate al poder -aunque cabe preguntarse si esas excepciones no estaban ya previstas-, está perdido de antemano:

> El hombre de la barraca tiene unos cuarenta y cinco años. El cabello, gris [...] Este hombre ha poseído un hogar, una casa con sus muebles, tierras, una granja, ganados. Tenía padres, una mujer, hijos; tenía vecinos con quienes estaba familiarizado. Pero ya no posee más que lo que lleva encima. Trabaja ocho horas al día, quizás en la reparación de una carretera; tiene que comer; la comida es incluso buena. Cuando no está demasiado cansado, puede buscarse en el pueblo pequeños trabajos complementarios, que le valdrán un suplemento de alimentación o un poco de tabaco. No se puede decir que la colectividad no se haya ocupado de él; tampoco él lo diría. Habla poco, siempre con lentitud y con reserva. Habla de lo que poseyó en otro tiempo, de los suyos, de su granja, y, al hablar de esto, vuelve a ser un ser humano en el presente, cuando lo era sólo en el pasado; luego recae en su mutismo. Pero antes ha planteado una cuestión, siempre la misma, para la que, ciertamente, no espera respuesta: «¿Quién soy yo?», pregunta: «¿Por qué vivo, y qué sentido tiene todo esto?».
>
> El Estado no puede responderle. El Estado no conoce más que conceptos abstractos: empleo, reforma agraria, etc. Lo mismo pasa con la sociedad en general: lo que existe para ella es la ayuda a los refugiados, los socorros de urgencia, etc.; abstracciones siempre. En el mundo del Estado y de la sociedad, este hombre ya no representa ninguna realidad viva. Es un número sobre una ficha, en un expediente formado por una infinidad de fichas, cada una con su número. Sin embargo, este hombre no es un número; es un ser vivo, un individuo, y en cuanto tal, nos habla de una casa, de una casa bien terminada, que fue la suya; nos habla de los suyos, que fueron también individuos; de sus animales, cada uno de los cuales tenía un nombre... [...1 En otro tiempo, sabía quién era y por qué existía, y, cuando, al calor de su relato, vuelve a convertirse por unos instantes en un hombre vivo, lo sabe de nuevo. Pero los años pasan. Y él está atormentado, minado por esta cuestión sin respuesta. Que esta

> cuestión surja ante el oscuro abismo de la nada, ante el vacío absoluto, tal es su destino. Un poder extraño e incomprensible le ha arrebatado todo lo que constituía su hogar, todo lo que le permitía cobrar forma (Marcel, «El espíritu», 61-62).

Las connotaciones kafkianas son evidentes. Sin ánimo de confeccionar una relación demasiado extensa de los temas tratados en el anterior texto aledaños a un pensamiento de corte existencial, podemos comprobar que algunos de ellos como el hombre empírico, la familia, el obrero, la pequeña comunidad (tema sobre el que Marcel insiste en este texto), la pregunta por el ser, el silencio del Estado, la burocracia, el hombre en serie, los expedientes, el hombre atormentado en su búsqueda por obtener respuestas, el oscuro abismo de la nada (la «nada rugiente» de la que hablaba Kafka) y, finalmente, uno de los temas arquetípicos en la obra de Kafka: el poder extraño e incomprensible que lo arrebata todo. Todos ellos, son temas que en un lugar u otro de la obra de Franz Kafka, son abordados desde el punto de vista literario. Por tanto podemos considerar a Franz Kafka como uno de los precursores del existencialismo del cual Gabriel Marcel es uno de sus principales representantes. Kafka, por otro lado, fue un apasionado lector de Kierkegaard y cabe decir que ambos pertenecen al mismo lado del mundo.

Respecto al ámbito burocrático, las influencias de Kafka son numerosísimas. Remito al lector al texto de González García La máquina burocrática. Kafka conoció al hermano de Max Weber, Alfred, que fue autor de «El funcionario» («Der Beamte»), quien le transmitiría algunas de sus ideas en torno a esta forma de organización. El propio Imperio Austrohúngaro, al que pertenecía Bohemia antes de formar parte de Checoslovaquia, era un entramado burocrático de primer orden. Por otro lado, los dos grandes maestros de Kafka, Nikolái Gógol y Fiódor Dostoievski, centraron su atención en varias de sus obras en la figura del chinovnik, del funcionario.

No quiero finalizar esta sección sin citar una de las grandes influencias del texto kafkiano que no es otra que la novela La otra parte (1909) de su amigo Alfred Kubin. Esta novela fantástica es una angustiosa fábula sobre el poder absoluto, precursora de El castillo y, en cierto modo, de El proceso,

así como de la temática omnipresente en la obra de Kafka que es la relación del hombre, de un tipo de hombre y el poder. El contenido alucinatorio de esta obra es análogo al de Kafka, quizás más. La otra parte fue escrita durante una crisis creativa que Kubin atravesó como dibujante. La novela, acompañada de cincuenta ilustraciones también suyas, habría actuado a modo de terapia. Pero no es la temática el único aspecto que comparten. Es la forma kafkiana, o para ser exactos, kubiniana, de tratar ciertas descripciones de ambientes y situaciones la que aproximaría a ambos autores. Veamos ambos extremos. En la obra de Kafka, al menos en la interpretación teológica está siempre ausente o escondido un poder que, al mismo tiempo, se adivina tras los acontecimientos, un Deus absconditus o ley incomprensible e inasible como en la parábola «Ante la ley». Son muy numerosos los pasajes kafkianos donde podemos encontrar la temática de un poder de estas características y de una ley desconocida en cuanto a su contenido y origen. Veamos algunos ejemplos:

> Él no vive en función de su vida personal, tampoco piensa en función de su pensamiento personal. Le parece como si viviera y pensara bajo la coacción de una familia que posee, ciertamente, un exceso de fuerza vital y mental, y para la que él significa, según una ley desconocida cualquiera, una necesidad formal. A causa de esta familia desconocida y por estas leyes desconocidas no puede ser puesto en libertad (Aforismos, visiones y sueños, 40).

En «Sobre la cuestión de las leyes», Diarios, «La construcción de la muralla china», El proceso, podemos encontrar esta misma temática de una ley y una justicia no escrita que siempre se muestra inalcanzable y evasiva. El siguiente pasaje de La otra parte prosigue en esta misma línea (como precedente):

> Sin embargo, por grande que fuera la confusión imperante, sentíase la presencia de una mano fuerte. Tras las situaciones más inconcebibles a primera vista, se vislumbraba siempre su fuerza oculta. Era la misteriosa causa primera [...] Era el gran Hado que vigilaba cada uno de nuestros pasos, una justicia inmensa que, capaz de penetrar hasta los pliegues más recónditos de nuestro ser [...]

> Aquel poder ilimitado, cuya temible curiosidad era como un Ojo que escrutaba hasta el último rincón, poseía el atributo de la ubicuidad. Nada escapaba a su mirada (84).

Alfred Kubin describe, con una comicidad sin precedentes, al burócrata como una especie particular dentro del homo sapiens. En el siguiente texto podremos comprobar algunos aspectos de las disfunciones de la burocracia a los que hicimos mención anteriormente:

> Para obtener una solicitud de audiencia necesita usted, además de sus partidas de nacimiento, bautismo y matrimonio, el certificado de escolaridad de su padre y el de vacunación de su madre. En el corredor de la izquierda, oficina número dieciséis, tendrá que efectuar su declaración de bienes, grado de instrucción y condecoraciones obtenidas. Un certificado de buena conducta de su suegro sería también deseable, aunque no constituya requisito indispensable (88).

En realidad, en esta descripción del burócrata parece que podamos reconocer a ese funcionario que, tras una ventanilla cualquiera, ha amargado la vida a más de un usuario3. En otro fragmento de La otra parte (que bien podría ser de El proceso) Kubin plasma el periplo del protagonista, (aunque podría ser cualquiera de nosotros) en un edificio de oficinas:

> Comenzó entonces un interminable peregrinaje por pasillos desiertos, oficinas donde la gente se incorporaba precipitadamente al vernos entrar, como si los hubiéramos cogido por sorpresa, salas vacías y gabinetes repletos hasta el techo de actas y expedientes (89).

En el mismo sentido, aunque con una riqueza descriptiva muy superior, Kafka describe en El proceso los pasillos del negociado y a la gente que en ellos se encuentran:

> Era un pasillo largo desde el que unas puertas mal acabadas conducían a los distintos departamentos de la buhardilla. Aunque no

> había ninguna entrada directa de luz, no estaba completamente oscuro, pues algunos departamentos tenían hacia el pasillo, en vez de tabiques uniformes, simples rejas de madera que, por otra parte, llegaban hasta el techo, a través de las que entraba algo de luz y a través de las que se podía ver también cómo algunos funcionarios escribían sentados en sus mesas [..] Había poca gente en el pasillo [...] Cuando los que estaban sentados más cerca de la puerta divisaron a K. y al ordenanza, se levantaron para saludar [...] Todos se levantaban al paso de ambos (122).

Tras la situación de inocente ignorancia en la que en tantas ocasiones se halla el usuario, que llega a vivir una auténtica odisea con esa ida y venida por los pasillos, oficinas y negociados de un edificio público dependiente de la administración, se encuentra esa especie, no precisamente en vías de extinción, descrita por Alfred Kubin que es el funcionario:

> Lo que me tocó vivir allí sólo les pasaba a los recién llegados. Mientras siguiera aquel camino, no obtendría nunca algo positivo. Las solicitudes más urgentes eran rechazadas por presentar errores formales de escasísima importancia. Por ese lado, uno podía tener la absoluta seguridad de que sus proyectos serían siempre desbaratados [...] Todo aquello servía, en el Estado de los sueños, para crear simple y llanamente la ilusión paródica de un cuerpo administrativo organizado. Si hubieran suprimido el Archivo las cosas no habrían marchado ni mejor ni peor. Aquellas enormes pilas de expedientes -adquiridos en todos los rincones del mundo- no tenían nada que ver con el Reino de los sueños. Para decirlo sin mayores rodeos: esa atmósfera impregnada de papeles polvorientos era necesaria para producir una variedad de homo sapiens, que habría de aportar su nota de color a la policromía del conjunto (91).

¿Pero a pesar de todo, por qué estos pasajes no resultan ser del todo kafkianos? Hay tres razones fundamentales: en primer lugar, Kubin intenta dar una explicación racional a algo que probablemente no la tiene y, así, desvirtúa el efecto mágico que caracteriza a lo kafkiano; en segundo lugar, lo kafkiano, como una de sus propiedades, está caracterizado por lo

peligroso y un conjunto de caracteres que incluyen riesgo, inseguridad, obscuridad, dificultad, etc., elementos de los que, en general, carecen estas descripciones kubinianas. Finalmente, la técnica en Kafka -inexistente en este sentido en Kubin- desempeña un papel fundamental para la consecución más depurada del efecto de lo kafkiano.

Sirva todo esto de homenaje a Alfred Kubin, reconociéndosele el influjo sobre el texto kafkiano. Más adelante tendremos la ocasión de comentar someramente la producción alemana Traumstadt (La ciudad de la libertad, Johannes Schaaf, 1973) basada en la novela de Alfred Kubin.

El proceso de Kafka (The trial). Gran Bretaña, 1993.

Director: David (Hugh) Jones.

Productora: BBC films and Europanda Entertaiment. Distribuidora: Angelika. Finalizada: 1992. Duración: 120. Estreno en Los Ángeles: 22/04/1994. Color: color. Productor: Louis Marks. Productores ejecutivos: Kobi Jaeger, Reniero Compostella y Mark Shivas. Productores asociados: Carolyn Montagu y Ann Wingate. Ayudante de dirección: Jake Wright. Director de producción: Vaclav Eisenhamer y Martin Kuk (Praga). Supervisor de producción: Jan Balzer. Diseño de producción: Don Taylor. Director artístico: Jim Hollway. Vestuario: John Bush. Director de fotografía: Phil Meheux. Diseño de vestuario: Anushia Nieradzik. Montaje: John Stothart. Grabación: Jim Greenhorn. Montaje de sonido: Catherine Hodgson y Helen Whitehead. Maquillaje: Deanne Turner. Música: Carl Davis. Guión: Harold Pinter. Basada en la novela «El proceso», de: Franz Kafka. Casting: Leo Davis (U.K.), John Lyons (U.S.). Intérpretes: Kyle MacLachlan (Josef K.). Anthony Hopkins (El sacerdote). Jason Robards (Dr. Huld). Jean Stapleton (Patrona). Polly Walker (Leni). Alfred Molina (Titorelli). Juliet Stevenson (Señorita Bürstner). Michael Kitchen (Block). Catherine Neilson (Lavadera). Patrick Godfrey (ujier del Tribunal). David Thewlis (Franz). Tony Haygarth (Willem). Douglas Hodge (Inspector). Jirí Schwartz (Babensteiner). David Schneider (Kulich). Ondrej Vetchy (Kaminer). Valeriye Kaplanova (Vieja). Jirí Ded (Viejo). Jirí Vavicek (barba roja). Paul Brooke (Administrador Adjunto del Banco). Harry Burton

(Asistente de K). Roger Lloyd Pack (hombre de las escaleras). León Lissek (hombre de las escaleras). Trevor Peacoc (Juez de Instrucción). Vaclav Jakoubek (Muchachito). Andrew Tiernan (Berthold). Jirí Schmitzer (demandado). Don Henderson (Flogger). Martin Faltyn (mpleado). Robert Lang (El tío de K). Jan Laibl (Jefe de la Secretaria de la Corte). Lynda Rybova (Chica Titorelli). Sabina Remundova (Chica Titorelli). Lucie Bartonova (Chica Titorelli). Kara Jandova (Chica Titorelli). Sarka Gerzova (Chica Titorelli). Nicolle Gavlasova (Chica Titorelli). Julie Harrerova (Chica Titorelli). John Woodvine (Harr Deimen). Reniero Compostela (El señor Rossi). Lena Birkova (ibrera). Oskar Hak (Verger). Karel Augusta (Ejecutor). Petr Drozda (Ejecutor). Vladimir Tausinger (Policía). Petr Skarke (El hombre en la ventana).

Sinopsis: Algunos deben de haber esparcido mentiras sobre Josef K. ya que una mañana fue arrestado sin que hubiera hecho nada malo. Con esta frase da comienzo la versión que sobre El proceso, de Franz Kafka, adaptara al cine el director británico David Jones en 1993. En esencia, el argumento de la película difiere poco de su antecesora de 1963. Josef K. es arrestado sin que ello se convierta en principio en obstáculo para seguir realizando sus labores en el banco, donde ejerce como gerente. K., va descubriendo que se halla inmerso en un extraño proceso y acepta ya desde el principio la ayuda de su tío Max que le presenta a un abogado, el Dr. Huld. Desde el comienzo mismo del proceso K. va buscando la influencia de unos y de otros, particularmente de mujeres, como la lavandera o Leni, pero también de un extraño pintor, Titorelli, entre otros; sin embargo, de poco le sirve y como bien le señala el capellán de la prisión, «el propio proceso se va convirtiendo gradualmente en el veredicto» hasta que, finalmente, es ejecutado como un perro sin saber, en ningún momento, de qué se le acusaba.

Contrasta la dilatada carrera del director David Jones con lo escasamente conocido que es su trabajo como director de teatro y como cineasta. Después de enseñar en la Yale School of Drama en 1981, regresó a Inglaterra donde dirigió Las alegres comadres de Windsor (1982), y Pericles, príncipe de Tiro (1984), e hizo su debut como director de cine con Traición (1983), sobre la base del guión adaptado de la obra homónima de

Harold Pinter de 1978. No sería, por tanto, la última vez que colaboraría con Harold Pinter, guionista de su película El proceso. De 1973 a 1978, Jones fue Director Artístico de la Royal Shakespeare Company (RSC), en Aldwych, donde dirigió obras de William Shakespeare, Bertolt Brecht, Antón Chejov, Sean O'Casey, Maxim Gorky, Harley GranvilleBarker, Graham Greene, y otros, y se convirtió en director asociado honorario de la RSC en 1991. De 1979 a 1981 fue Director Artístico de la Compañía de Teatro de BAM (1979-1981). También ha dirigido tres producciones en el Festival de Teatro de Williamstown, en Williamstown, Massachusetts: En la borrachera (1981), de Tom Stoppard (2005), Dulce pájaro de juventud (1959), de Tennessee Williams (2006), y el Jardín de otoño (1951), de Lillian Hellman (2007). El coqueteo, pues, de Jones con los clásicos, es una constante en su carrera y culmina con la complicada tarea de dirigir El proceso de Kafka teniendo en cuenta que ya existía una magnífica adaptación de esta obra por parte de Orson Welles.

Para poder competir con su predecesora, pues las comparaciones son ineludibles, sobre todo en este caso, contó con la estrecha colaboración de Harold Pinter (1930-2008), dramaturgo cuyos pri meros trabajos fueran frecuentemente asociados al teatro del absurdo, guionista, poeta, actor, director y activista político británico, que en 2005 consiguiera, nada más y nada menos que el Premio Nobel de Literatura. Harold Pinter fue el guionista de la película, labor que realizó a petición de la BBC. El peculiar mundo de Pinter ha sido considerado como cercano a determinados planteamientos kafkianos. Si lo kafkiano en inglés es traducido por kafkaesque, al hablar de aspectos propios de la obra de Pinter se le atribuye análogamente la categoría de pinteresque, que describe un modo literario no tan distante de lo kafkiano.

Lo cierto es que El proceso de David Jones pasó, en mi opinión, injustamente sin pena ni gloria por las pantallas de cine. No alcanza los logros de El proceso de Welles, pero no por ello deja de ser valiosa por distintas razones que analizaremos a continuación. Es el problema de los remakes, siempre se establecen comparaciones y si, por lo demás, la predecesora puede considerarse como una gran película, el listón queda

demasiado alto, incluso tratándose de una película muy digna como es El proceso de Jones.

El tema central en la película de Jones, es decir, la detención y el subsiguiente proceso en el que se ve envuelto Josef K., culpable de antemano, es tratado de modo distinto por ambos directores y por su equipo técnico. Si El proceso de Jones es, aparentemente más fiel en muchos aspectos a la letra kafkiana, El proceso de Welles es más fiel al espíritu kafkiano. En este sentido llama la atención en El proceso de Jones la puesta en escena. Absolutamente contextualizada en la Praga de su autor, de Kafka, con sus bares y tiendecitas, su abigarrada cultura de alemanes (sudetes), judíos y checos. Las calles praguenses, con sus cuestas y pendientes, su arquitectura barroca y modernista, etc., queda excelentemente plasmada en esta nueva adaptación. Welles no se mete en esos berenjenales. Lo suyo es fenomenología pura: ¡Ir a las cosas mismas!, que diría el moravo Husserl, también de aquella zona, para más señas. Curioso, la adaptación que parece más fiel (desde el punto de vista del contexto) lo es menos, mientras que la adaptación de Welles, que por el contexto se desarrolla en los primeros años 60, casi cuarenta años después de la muerte de Kafka en 1924, es mucho más fiel a lo kafkiano, pues se sitúa en un plano sincrónico donde el tiempo en que se sitúa la acción es lo de menos dado que la situación kafkiana que vive K. puede ocurrirle a cualquiera en cualquier momento. Welles acertó hasta en eso.

Una película británica con el magnífico elenco de actores que presenta El proceso de Jones, con Kyle Maclachlan, Jason Robards, Alfred Molina o Anthony Hopkins es de esperar que tuviera una puesta en escena y un ritmo propio de un cine de tipo comercial, y así es, aunque económicamente la película resultara un fracaso. La ambientación en la Praga del primer tercio del siglo xx es magnífica. Desde el diseño de vestuario, los exteriores, la vida cotidiana en las calles praguenses, los edificios desvencijados y los patios vecinales, la entrada al Tribunal desde el lugar más insospechado; el atrezzo, con toda suerte de utensilios de la época y la propia casa del Dr. Huld, el abogado, donde se ha cuidado el último detalle. Creo que esto es lo mejor de la película, lo que hace que El proceso sea recordada por aspectos distintos a los de su antecesora.

La película no logra algo fundamental que sí logra Welles: la atmósfera oprimente propia de lo kafkiano. El blanco y negro de su antecesora se convertía en un aspecto fundamental en ese sentido. El color, aunque modificado, y la luz sustraen a la película del ambiente opresivo y angustioso propio de la novela, les quitan tensión. Tampoco los planos picados y contrapicados son utilizados con los efectos tan contundentes de Welles que contribuían a intensificar aspectos psicológicos de gran efectividad.

La música es un código insuficientemente aprovechado en este filme. Los diferentes temas que aparecen mezclan momentos costumbristas (con el acordeón) con momentos dramáticos, lo cual no es en sí contraproducente, pero sí explícitamente descriptivo. La música está compuesta para esta película y en mi opinión hubiera contribuido de manera más rotunda elegir composiciones más adecuadas para cada momento dramático, como hizo Welles. El director y compositor estadounidense Carl Davis, que ha dirigido tanto a la Orquesta Filarmónica de Londres como a la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool y escrito la música para más de cien programas de televisión y películas, es el responsable de la música de una película en la que este código podría haber aportado elementos dramáticos que no contribuyen de la manera en que sí lo hacen en el filme de Welles.

En El proceso, la figura femenina desempeña un papel global aunque poliédrico. El capellán de la prisión (Anthony Hopkins) le dice a K. que «le pide demasiada ayuda a los demás, especialmente a las mujeres». La señorita Bürstner, la lavandera -esposa del alguacil-, Leni, las lúbricas chicas del Tribunal, todas rondan en torno a K. y ninguna queda exenta de connotaciones sexuales o de apoyo, salvo en el caso de las chicas del Tribunal que no dejan de representar una suerte de cortesanas de palacio en ese gran Olim po que representa el escenario físico donde se lleva a cabo el proceso. El casting al respecto es acertado, como ocurre en general con todo el reparto de la película. Kyle Maclachlan (Josef K.) no es Anthony Perkins (Psicosis), pero su papel lo desempeña con solvencia. Jason Robards (La balada de Cable Hogue) hace lo justo en su papel del Dr. Huld y Anthony Hopkins, que no necesita presentación, es de lo mejor del filme en su papel de capellán de la prisión.

Si tuviera que destacar algunas escenas, creo que la visita de K. a Titorelli es de lo mejor y más enigmático del filme. Esta escena está a la misma altura de su homóloga de 1963 teniendo en cuenta que los enfoques son distintos. Cada cual es sugerente a su manera. Este Titorelli, cuyo nombre es una mezcla de Tintoretto (del cual Kafka había visto algunos cuadros en el Louvre en 1911) y Signorelli (quien le resultaba bastante conocido), pintor del Tribunal, tiene algún ascendente sobre determinados miembros del mismo a quienes retrata. Representa una nueva ayuda para el necesitado K. La escena no alcanza la tensión del filme de Welles, pero es tanto o más sugerente que aquella. Para empezar, en una de las paredes de las escaleras que conducen al estudio del pintor encontramos estampada su firma, se trata de su territorio. Allí aguardan unas atractivas chicas (checas) con aire lascivo menos ambiguas, por razón de edad, que las de Welles. En realidad estas chicas son unas cortesanas que acosan a Titorelli y a quien, probablemente, las desee, siempre que forme parte del mundo del Tribunal. ¿Qué mundo es ese? El Tribunal (especial) es un Olimpo, piramidal, por tanto, con todo tipo de jerarcas de mayor o menor peso en función del lugar que se ocupe en dicha pirámide, desde los asistentes a la audiencia hasta los retratados por Titorelli, que tampoco están el vértice de la pirámide. El proceso es la excusa para ubicarnos en un lugar interpretable como terrenal o supraterreno. Si lo tomamos como terrenal paradójicamente se entiende peor y el modo de impartir justicia más abstruso. Si lo tomamos como supraterreno nos encontramos con un Olimpo o una suerte de Purgatorio donde se dirimen determinadas cuentas que hay que ajustar para ir a un lugar u otro posteriormente. Tintoretto y Signorelli son muy representativos en este sentido. Los cristos crucificados de Tintoretto y los ángeles caídos en una dialéctica Cielo y Tierra donde el pecado, las tentaciones, la culpa conviven con el bien en una eterna lucha de dolor y sufrimiento de Signorelli nos indican el periplo por el que ha de pasar K. Curiosamente el Renacimiento italiano se encuentra a la base de una de las claves interpretativas de El proceso. Basta ver algunos de los cuadros de Signorelli para enten der parte de la obra de Kafka. En este sentido el concepto de anti héroe casa perfectamente con el papel que K. representa en el contexto de la salvación, pues K., como sostiene ante la audiencia, representa, como jesucristo, a muchos. Y como Jesucristo, pide cuentas a su Padre, pero es

ajusticiado por los hombres. Ciertamente, el tufillo (o la lectura, si se quiere) religioso de El proceso es más que legítimo.

Otra escena digna de mención es el encuentro de K. con el capellán de la prisión. K. queda a las diez de la mañana con un cliente, pero éste no acude. A las 11 de la mañana, cuando K. ya se marcha tras la espera, un sacerdote, el coloso Hopkins en el papel de capellán de la prisión, le llama la atención desde el púlpito. Le comunica que su proceso no va bien y que el procedimiento se va convirtiendo gradualmente en un veredicto. K. se sorprende y pretende buscar más ayuda, pero el capellán le dice que no es ese el tipo de ayuda que necesita, particularmente la de las mujeres. El capellán, enérgicamente, le dice a K. si no se da cuenta de a qué se enfrenta. K. aún no es demasiado consciente del poder del adversario. El capellán, cuando detecta la ignorancia de K. respecto del poder de su adversario cambia de postura y se acerca emocionalmente a él, probablemente en un gesto de conmiseración. Su ignorancia tiene siempre los mismos resultados tanto por parte del capellán como de la lavandera o Leni. K. intenta entender lo que está ocurriendo, pero el capellán le dice: «el Tribunal no quiere nada de usted, le recibe cuando viene, le despide cuando se va». Titorelli, previamente, cuando le invita a salir de su estudio por una puerta que conduce a los pasillos del Tribunal, le dice que «deberá pasar por encima de la cama, todos lo hacen», que no es sino una metáfora de lo que hay que hacer si se quiere sobrevivir, «pasar por el aro» o fenecer.

Desde el punto de vista de los dos guiones, creo que Pinter entendió mejor la obra de Kafka en su dimensión religiosa, mientras que Welles hace una lectura más personal, política, burocrática y kajkiana. Ambas interpretaciones de corte existencial, pero una más cercana a planteamientos religiosos, la otra más terrenal, en ambas un motivo común: el hombre y el poder, ya sea éste terrenal o divino. El proceso representa, en resumen, la insignificancia del hombre ante el poder (sea éste el que sea y de la naturaleza que sea) y a la vez lo ridículo que éste resulta al medirse en desigual combate con la fuerza de la razón. Creo que una versión complementa a la otra: Welles y Jones, ambas solventes desde distintos puntos de vista.

El proceso (Proces). Polonia, 1980.

Directores: Agnieszka Holland y Laco Adamik.

Duración: 118 minutos. Color: color. Ayudante de dirección: Zdzilaw Hoffman. Director de producción: Krzysztof Rudzinski y Grzegorz Kiszluk. Escenografía: Andrzej Przybyl. Realización para la televisión: Laco Adamik. Iluminación: Jacek Petrycki. Cámaras: Marek Krajewski, Wojciech Slomiak y Zbigniew Mazur. Sonido: Jan Polanski. Música: Aleksander Przybytek. Basada en la novela «El proceso», de: Franz Kafka. Traducido al polaco por: Bruno Schulz. Caracterización: Grazyna Dawrowska y Elzbieta Tatzky. Intérpretes: Roman Wilhelmi (Jozef K.). Jerzy Przybylski (Huld). Zbigniew Zapasiewicz (Block). Piotr Fronczewski (Titorelli). Olgierd Lukaszewicz (Sacerdote). Krystyna Wachelko-Zaleska (Lenni). Andrzej Szalawski (Tío). Krzysztof Zaleski y Krzysztof Stroinski (Guardianes). Jerzy Kryszak (Vigilante). Halina Labonarska (Lavandera). Andrzej Mrowiec (Ujier). Andrzej Pieczynski (Estudiante). Barbara Rachwalska (Señora Grubach).

El proceso de la directora polaca Agnieszka Holland y su esposo, el eslovaco Laco Adamik, representa una de las más importantes incursiones para la televisión basadas en la obra de Kafka en ese país eslavo. Y esto es así porque Agnieszka Holland es una directora de gran proyección internacional. Películas como Europa, Europa (1990), por la que fuera nominada a un Oscar a la mejor película extranjera; El jardín secreto (1993), producida por Francis Ford Coppola; Vidas al límite (1995), un biopic sobre el poeta Rimbaud, protagonizada por Leonardo DiCaprio o Copying Beethoven (2006) con Ed Harris como protagonista lo atestiguan. Por otro lado, el protagonista del telefilme, Roman Wilhemi, fue uno de los actores más importantes de Polonia.

Este largometraje adaptado por Laco Adamik, ateniéndose básicamente a la obra de Kafka, aunque con algunas variantes y ausencias, nos presenta una visión, por así decirlo, más realista de la obra de Kafka; más situada en un tiempo y un lugar concreto. El hecho de que el propio Roman Wilhemi contara ya con 44 años, -y los aparentara-, cuando fue producido este

telefilme, nos indica que la directora no se ciña al texto kafkiano, donde Josef K. no pasa de los 30. La lectura que hacen Holland y Adamik es, por tanto, bastante más realista que otras y no induce a pensar en interpretaciones de otra índole, seguramente debido a la época y el lugar donde se produjo este telefilme: la Polonia comunista de la que un año después, en 1981, Wojciech Jaruzelski fuera nombrado Primer ministro hasta 1985. Ante la creciente popularidad del sindicato Solidarnosé y de su líder Lech Walesa, el Primer ministro impondría el 13 de diciembre de 1981 el estado de sitio. Jaruzelski ocuparía el cargo de presidente entre 1989 y 1990 y sería acusado de imponer la ley marcial a finales del año 1981.

Al comienzo del telefilme podemos comprobar cómo con el mismo tamaño con que aparece Kafka como autor de El proceso aparece también como traductor de la novela Bruno Schulz (Proces, traducción y epílogo de Bruno Schulz, editorial Rój, Warszawa, 1936). Esto no es casual. Bruno Schulz, uno de los autores más importantes de la literatura polaca, además de ser un notable grabador, tradujo El proceso a la lengua polaca en 1936, a la que añadió un Epílogo` que podría considerarse como uno de los textos más lúcidos sobre la citada obra de Kafka. Se trataría del análisis de un genio sobre la obra de otro genio. Schulz -que por así decirlo pertenecería al mismo lado del mundo que Kafka, interesados ambos tanto por la literatura como por ilustrar sus peculiares modos de concebir el mundo-, se zambulle en lo más profundo del texto kafkiano. Sobre Kafka señala:

> Un creador de gran envergadura, que aspiraba a los fines últimos, y luchaba por las cuestiones más profundas. La creación no era para él un fin en sí mismo, sin un camino para conquistar una verdad superior, conveniente a la vida. La tragedia de este destino es que la vía que lleva hacia la luz no la encuentra y, a pesar de todos sus esfuerzos, desemboca en las tinieblas (16).

Para Schulz, como para autores como Pietro Prini o el mismo Brod, la obra de Kafka es un «testimonio unido a profundas experiencias religiosas. La mirada de Kafka (...) sondea con una penetración nunca satisfecha la estructura y el orden profundo de esa realidad secreta» (16). Y respecto a una de las funciones de la obra de Kafka se expresa tajante: «El

calumniador, el satírico más virulento no podría hacer del mundo una caricatura más atroz, de forma más comprometedora y absurdas en apariencia» (16). Respecto al protagonista de El proceso señala:

> Va a someter toda la organización de la «justicia» a esa crítica en el transcurso de su primer interrogatorio. La ataca apasionadamente, la pone en peligro, aparentemente con éxito, pasa del rol de acusado al de acusador (...) Josef K., se siente mil veces superior al tribunal, cuyas argucias provocan su disgusto y desprecio. Él le opone la razón humana, la civilización y el trabajo. ¡Ridícula ceguera! Toda la superioridad de sus razones no le defiende contra el transcurso implacable del proceso, que le aguarda en su existencia mucho más allá de lo que se puede decir. Sintiendo que el círculo se cierra cada vez más en torno a él, Josef K., no deja de seguir creyendo que a pesar de todo es posible romperlo, o de vivir fuera de él; se engaña con la idea de que puede obtener secretamente algo del tribunal a través de las mujeres, que son -según Kafka- un intermediario entre lo humano y lo divino, o por medio de un pintor-filósofo que, cree él, está en relación con los jueces. Kafka, de esta manera, estigmatiza y ridiculiza sin desmayo la naturaleza ambigua, e ilusoria, de las iniciativas humanas ante el orden divino. El error de Josef K., está en que se obstina en su razón humana, en lugar de entregarse sin reservas (...) Todas sus tentativas, todos los «medios jurídicos» que emplea caen en un vacío enigmático, sin llegar a las altas instancias a las que se dirigen. El hombre que frecuenta ese mundo oblicuo, tortuoso y sin medida permanece para siempre en el malentendido, parece un ser descentrado, fracasado y ciego (17-18).

Para Schulz una de las claves de El proceso se encuentra en la denominada parábola Ante a ley, a la que ya hicimos mención cuando analizábamos El proceso de Welles. Para Schulz, según se desprende de las palabras del capellán de prisiones,

> no es la ley quien persigue a un hombre culpable, sino que es el hombre quien busca a lo largo de toda su vida entrar en el mundo de la ley, y todo ocurre como si la ley se ocultase ante el hombre,

> herméticamente al amparo de su carácter inaccesible y sagrado, al mismo tiempo que espera secretamente un atentado sacrílego, la irrupción del hombre (18).

En mi opinión, no debemos descartar, al mismo tiempo que se afirma la estrecha vinculación de la obra de Kafka con sus inquietudes religiosas, que esas inquietudes no tienen una única dirección: la de la creencia, sino también la de la duda. El hombre ha creado la ley (o el contrato social tras un estado de naturaleza donde habría una lucha de todos contra todos, en la versión hobbesiana), pero también Dios da señales de vida desde que existe el hombre, no antes (no hay testimonios de Él antes de que el hombre devenga hombre). En este sentido Dios, la ley, etc., existen como tales desde que existe el hombre; de ahí que no sean ellos quienes busquen al hombre, sino, al contrario los hombres quie nes buscan e intentan comprender tanto a Dios como la ley. Y es que tras esa irrupción de Dios y la ley posibilitada por el hombre, éste parece haber perdido el control que pudiera haber tenido, si es que alguna vez lo tuvo. El hombre concibe que Dios y la ley regulen nuestras vidas5, pero luego no termina de entender el alcance y la proyección de tal posibilidad. El hombre se convierte así en explorador y víctima de sus propias concepciones. Ahora no las entiende, se le escapan como el agua entre los dedos de la mano y, consecuentemente, se angustia.

Para Schulz El proceso es una «especie de proeza, a través de la que Kafka supo reflejar lo inalcanzable, y lo inexpresable, con el lenguaje humano, construyendo un material que transformado en los menores detalles, le da a su proyecto un cuerpo para restituir lo inmaterial» (18). En el primer capítulo de este libro nos sumergimos en algunos de los mecanismos utilizados por Kafka en su narrativa. Es preciso insistir en que «reflejar lo inalcanzable, y lo inexpresable, con el lenguaje humano», de que habla Schulz precisa unos mecanismos y unos métodos distintos a los precisados en otros tipos de discurso, de ahí la extrañeza que llega a causar la obra de Kafka. Para Schulz:

> el sentido del método de Kafka: crear una realidad paralela, un doble, un mundo subyacente, que a decir verdad apenas tiene

> predecesor6. Alcanza esa apariencia de mundo paralelo gracias a una especie de pseudo-realismo que merecería un estudio particular. Kafka traspasa de manera especialmente aguda la superficie, la apariencia de lo real. Conoce de maravilla las gesticulaciones, los mecanismos externos de los acontecimientos y situaciones, sus engranajes e implicaciones (...) Su actitud hacia lo «real» es completamente irónica, insidiosa, como la de un ilusionista. Simula la exactitud, lo serio, la precisión de lo real, para mejor comprometerla en profundidad (19).

Kafka, reside, entre otros lugares, en su técnica, en su percepción de la realidad y en su concepción del mundo, sin embargo, ninguna interpretación es capaz de agotar su obra.

El castillo (Das Schlof3). Austria, 1996.

Director: Michael Haneke.

Productora: WEGA Film, con ORF, BR y ARTE. Duración: 123 minutos. Color: Color. Productor/es: Veit Heiduschka y Chritina Undritz. Ayudante de dirección (y segunda unidad): Hanus Polak Jr. Director de producción: Michael Katz. Secretaria de producción: Ulrike Lsser. Diseño de producción: Christoph Kanter. Vestuario: Karin Schmatz. Diseño de vestuario: Lisy Christl. Director de fotografía: Jirí Stbr. Montaje: Andreas Prochaska. Sonido (mezclador): Hanes Eder. Maquillaje: Waldemar Pokromski. Guión: Michael Haneke. Basada en la novela «El castillo», de: Franz Kafka. Casting: Sabine Schroth. Script (secretaria de rodaje): Katharina Biró. Narrador: Udo Samel. Intérpretes: Ulrich Mühe (Agrimensor K.), Susanne Lothar (Frieda), Frank Giering (Artur), Felix Eitner (Jeremías), André Eisermann (Barnabás), Johannes Silberschneider (maestro), Paulus Manker (Momus), Nikolaus Paryla (Superintendente), Darte Lyssewski (Olga), Inga Busch (Amalia), Norbert Schwientek (Bürgel), Hans Diehl (Erlanger), Birgit Linauer (Pepi).

Sinopsis: Una fría noche invernal un viajero llega a una taberna buscando hospedaje. El recibimiento, también frío por parte del tabernero y

algunos otros acontecimientos posteriores, auguran una lógica distinta a la habitual. Este viajero, que resulta ser un agrimensor que ha sido llamado por las autoridades de un extraño castillo junto a una aldea para ejercer tareas de agrimensura, se encuentra ante una inesperada situación: no necesitan a ningún agrimensor y su viaje ha sido en balde. K., que así se hace llamar el agrimensor, lejos de darse por vencido intenta averiguar qué ha ocurrido, pedir explicaciones a quienes lo mandaron llamar y comprender la extraña lógica subyacente a ese mundo donde los acontecimientos adquieren una forma inusual. K. viene desde muy lejos y no está dispuesto dejarse abatir por lo que a todas luces parecen sinsentidos. Él busca una comunidad a la que pertenecer y va a luchar por ello.

El castillo es una obra escrita por Kafka en 1922, a la postre, lo que se considera su tercera y última novela, pues Descripción de una lucha de los primeros compases de siglo es considerada, más bien, un relato extenso, aunque en mi opinión se trate de uno de sus mejores y más densos textos y pudiera ser considerada como una novela corta. El castillo es una obra con una prosa sencilla y densa a la vez, lo cual indica que para Kafka la técnica narrativa es fundamental. Claustrofóbica, casi desesperante, esta novela entra en un peligroso juego que si lo aceptas te ves envuelto, como K., en una extraña situación. Ese juego no es otro que el de adaptar tu forma de razonamiento, la lógica que gobierna nuestro modo de razonamiento, a una lógica muy distinta, que es la lógica del lugar de acogida, de la aldea donde va a parar K. Son lógicas (o modos de razonamiento, modos de entender el mundo, costumbres, etc.) radicalmente distintas, de manera que hay dos opciones: o lo tomas o lo dejas. Desde un punto de vista de salud mental lo mejor sería, posiblemente, dejarlo, pero K. tiene unas necesidades, como los millones de inmigrantes que abandonan sus países (y en cierto modo sus vidas) para ir a trabajar a otros lugares sin fecha ni planes de retorno. Abandonar no entra en sus planes, así que no hay otra opción que intentar comprender la lógica subyacente a ese extraño mundo, a ser posible, sin abandonar tu propia cordura. Extraña situación, situación kafkiana. El castillo representaría, en este sentido, la epopeya del trabajador en paro o también del emigrante que a la sazón pretende no sólo un trabajo sino la pertenencia a una comunidad cerrada, generalmente hostil, con códigos de conducta y moral tan extraños como la sociedad en la que se circunscriben,

un microcosmos del que no entiendes las normas legales ni las de comportamiento. El castillo, desde otra perspectiva, pues las obras de Kafka poseen ese carácter de ser poliédricas, de prestarse a diferentes interpretaciones, representa, como El proceso, un sistema de fuerzas difícilmente comprensible, aparentemente irracional y absurdo, aunque probablemente ni irracional ni absurdo o no más que otros sistemas de fuerzas, donde este castillo puede entenderse en clave religiosa o en clave estatal, pero, en definitiva, en clave de poder.

El castillo posee a la vez un extraño encanto. Los personajes parecen salidos en realidad de un extraño cuento de Lewis Carroll, cada uno con una lógica y una expresividad propias. Los ayudantes, por ejemplo, una de las grandes caracterizaciones kafkianas: cómicas, enigmáticas, emotivas e incordiantes, probablemente tengan un referente anterior en las obras de una de las grandes influencias de Kafka, el escritor suizo Robert Walser. Walter Benjamin, respecto a los personajes de las novelas de Robert Walser, escribe: «si se quiere designar con una palabra lo que tienen de satisfactorio y evidente, podría decirse que están todos salvados» (Imaginación y sociedad, 157). La nobleza infantil, su procedencia de la noche, la locura, son -señala Benjamin-, características compartidas por todos los personajes de Walser. En ese mismo sentido, los ayudantes en la novela de Franz Kafka El castillo tienen esas mismas características; parecen niños que incordian constantemente, un poco locos o mejor, alocados, negligentes, absurdos, indistintos: «¿Cómo, pues, he de distinguiros? Tan sólo os distinguís por los nombres [...] Por eso, voy a trataros como a un hombre único y llamaré Ártur a los dos, ¿no es así como se llama uno de vosotros? ¿Tú acaso?, preguntó K. a uno de ellos. No, dijo éste, yo me llamo jeremías» (27). Estos ayudantes, por lo demás, están salvados. Ellos sí pueden ir al castillo, el agrimensor, su jefe, no. Los ayudantes preguntaron si K. podía ir con ellos al castillo a la mañana siguiente: «El ¡no! de la respuesta llegó hasta la mesa de K. Pero la respuesta fue más explícita aún. Añadía: ni mañana, ni otro día» (28).

El castillo posee también una interpretación tanto religiosa como social: K. quiere pertenecer a una comunidad. Ha realizado un largo viaje hasta llegar a la aldea. Justo al comienzo de la obra podemos leer: «Todavía no

conozco al conde, dijo K.; dicen que paga bien un buen trabajo. ¿Será verdad? Cuando, como en mi caso, viaja uno tan lejos de los suyos, quisiera luego llevarse algo a su casa» (12). Esto supone que en algún lugar ha dejado a una familia, pero tras los muchos avatares en la aldea ya no piensa en volver a su hogar y pretende formar parte de aquella comunidad. El castillo quedó inconcluso, pero Max Brod preguntó el final de la novela a Franz Kafka. En las notas postliminares a la edición de las Obras Completas de Kafka editadas por Max Brod, éste escribe:

> Esta novela póstuma de Kafka no termina aquí [...] Kafka no ha escrito ningún capítulo final. Pero me lo explicó una vez al preguntarle cómo acabaría la novela. El agrimensor obtiene su premio, en parte al menos. No retrocede ni un paso, pero muere de agotamiento. En torno a su lecho de muerte se junta la comuna, y es en ese momento cuando llega del castillo la decisión declarando que K. no tiene realmente derecho de ciudadanía en la aldea, pero que se le autoriza, de todos modos, a vivir y a trabajar allí en atención a ciertas circunstancias accesorias (1097).

El castillo vendría a solucionar el problema planteado por El proceso. En El proceso, Josef K. es detenido sin causa justificada alguna, Josef K. sufre una situación que escapa a toda comprensión y, desde luego, a sus posibilidades. Finalmente, muere «como un perro». La solución en El castillo es bien distinta. El agrimensor, ante una situación a la que se le puede denominar como de triste malentendido, opone una lucha no beligerante. El agrimensor parece haber aprendido de El proceso. Ahora sabe que todo va en serio y que algo hay que hacer, más allá de escudarse en su propia racionalidad y en la hybris que lo caracteriza. La aceptación de la situación no queda diferida hasta el punto en que ya nada es posible. El agrimensor K. reta al poder aceptando en la medida de lo razonable la situación kafkiana en la que se ve envuelto y, finalmente, según el desenlace tal y como Kafka se lo relató a Max Brod, el agrimensor K. algo consigue, aunque sean en los últimos estertores de su vida.

K. busca tanto la ley como la comunidad a la que pertenecer, busca al responsable de toda aquella situación, pero no lo encuentra, sin embargo, no

por ello ceja en su empeño y no levanta el puño contra esa Mano Oculta que se esconde tras los acontecimientos. El agrimensor K., después de dejar a su familia, busca en la aldea no sólo el trabajo como agrimensor, sino que pretende quedarse allí, pertenecer a la comunidad, a la aldea que está bajo el dominio del castillo que pertenece al conde Westwest. Además, K. intenta ponerse en contacto con Klamm y para ello no duda en hacer todo lo posible para tener un encuentro con él. Todo se torna complicado: quedarse allí, conseguir una entrevista con Klamm, descubrir el modus operandi o la lógica subyacente a las costumbres de los aldeanos. Sin embargo, K. insiste. Por tanto, el problema planteado en El proceso viene a ser, de algún modo, solucionado en El castillo. Para Kafka: «Todos los errores humanos son impaciencia, una prematura interrupción de lo metódico, un aparente implantar de la cosa aparente» (Hoffmann 147). En El castillo, K. busca a ese Señor oculto, Klamm, mitad Dios y mitad demonio con resonancias gnósticas que despliega sus tentáculos sobre todo acontecimiento cotidiano y al que nadie, en realidad, conoce, por más que para todos resulta ser familiar. Para Erich Heller «el castillo de la novela de Kafka es, como si dijéramos, una guarnición fuertemente fortificada de una compañía de demonios gnósticos, que mantienen con éxito una posición avanzada contra las maniobras de un alma impaciente» (164). Hasta nadie sospechoso de una hipotética lectura religiosa como Ernst Fischer pasa por alto el hecho de resonancias gnósticas en la novela El castillo:

> El castillo es inalcanzable; pero nada recuerda allí, como intenta interpretar Brod, la «gracia divina». El mundo del castillo es un mundo malvado; la idea gnóstica del demiurgo, del creador malo, el «contramundo» de la cabalística parece que ha tenido su influjo sobre Kafka, como influyera también, antes de Kafka, sobre Blake y Shelley (142).

Michael Haneke, el controvertido director alemán afincado en Austria que dirigiera películas como La pianista, El tiempo del lobo, Funny games o La cinta blanca se adentra con El castillo en el siem pre complejo universo kafkiano, pero lo hace con respeto y tomando las debidas precauciones. El castillo de Michael Haneke es, sin duda, una película digna y egregia. No se trata de una visión personal, de una interpretación de

Kafka, como en el caso de El proceso de Welles. El castillo de Haneke es, en gran medida, El castillo de Kafka visto por el cine. Hay licencias, claro está, pero hasta el propio final se ajusta al texto kafkiano: la película termina donde termina Kafka la obra, pues ésta quedó inacabada, aunque, hipotéticamente Kafka le contara el final a su amigo Brod y aparece un rótulo donde podemos leer: «En este punto se interrumpe el manuscrito.» Haneke no impone lectura alguna, sino que transcribe (en la medida que esto sea posible) la obra de Kafka y la traduce en imágenes.

Haneke ha puesto, a pesar de la extraordinaria fidelidad a la novela, un especial énfasis en la nieve. La nieve, aparte de ser un fenómeno meteorológico consistente en la precipitación de pequeños cristales de hielo, es la metáfora de lo que K. se va a encontrar: un mundo frío y resbaladizo, que oculta lo que hay bajo su manto, que como en los lugares aledaños al Everest pueden encontrarse toneladas de basura cuando la nieve se derrite. En El castillo de Haneke la nieve es un protagonista de tanta relevancia como el propio agrimensor. Haneke no escatima en escenas níveas, alguna de ellas de escasos segundos que, inconscientemente, te reubican ante ese escenario global resbaladizo ante el que cualquier reflexión es pura especulación.

La fidelidad de la obra se refleja asimismo en la voz en off del narrador, que está leyendo la obra. Entre escena y escena los cortes son, generalmente, bruscos, como si se estuvieran pasando las páginas de un libro. Kafka era un gran creador de gestos en sus obras, por lo que los silencios se convierten en un elemento esencial que también Haneke recoge en su texto fílmico. Se trataría de una suerte de audio libro con imágenes. Tampoco hay música más allá de la propia del filme, a la manera del grupo Dogma 95 (El sonido no puede ser mezclado separadamente de las imágenes o viceversa. La música no debe ser usada, a menos que esta sea grabada en el mismo lugar donde la escena está siendo rodada).

Haneke es un director muy personal, y sin embargo, en El castillo se ve más a Kafka que a Haneke. Aparte de la nieve, como elemento esencial, la puesta en escena es casi la de un teatro. Es funcional a la narración. Hay lo necesario; no más. Un cierto minimalismo planea en los escenarios. Si ya

Kafka hace poco uso de recursos retóricos tradicionales en su obra (su escritura, salvo en contadas ocasiones como en Descripción de una lucha, es poco ornamental. Hay lo justo y necesario), Haneke sigue esa senda, muy lejos del barroquismo de algunos decorados de El proceso de Jones, menos fiel, en ese sentido al funcionalismo kafkiano. Kafka, como el propio Adolf Loos, huía del ornamento, como en filosofía Husserl pretende, «ir a las cosas mismas», no perderse en lo accesorio, esa es la fenomenología, en realidad. Haneke se ajusta así al texto y al espíritu kafkiano. Kafka dibuja un mundo árido en la mayoría de sus obras, por tanto no puede ser decorado sin trivializarlo. De ahí que escribiera en alemán, en alemán funcionarial, árido, burocrático, reflejo de un mundo en descomposición, deshumanizado. El lenguaje para Kafka es un instrumento al servicio de una idea. Es incomprensible, en este sentido, que los checos más nacionalistas no hayan querido entender que un checo, como Kafka, escribiera en alemán (pero no cualquier alemán, sino en un alemán árido, como el árido mundo que Kafka plasma en sus obras).

Desde esta perspectiva se entenderá, por tanto, que la parquedad de medios forma parte de la propia concepción kafkiana de la literatura. Es preciso entender que los demás aspectos, tanto los distintos componentes fílmicos (códigos visuales, gráficos, sonoros, etc.) como la puesta en escena sigan esta filosofía compositiva. Así, podemos señalar que no hay un uso subjetivo de la cámara, no hay un gran despliegue artístico en lo que a la fotografía se refiere; incorpora los saltos bruscos del texto inacabado con fundidos en negro en lugar de rellenar huecos. Respecto al color, domina el claroscuro con azules, marrones, verdes, grises y el color del fuego. El castillo de Haneke consigue esa atmósfera gris y desoladora del texto kafkiano a través de una simetría de medios literario cinematográficos que solo quien ha entendido bien el universo kafkiano podría lograr.

La interpretación de Ulrich Mühe en el papel del agrimensor K. es sobria y adecuada. La elección de este actor supone un acierto más de entre los logros del filme. Procedente de la extinta República Democrática Alemana (RDA), Mühe se forjó una carrera artística de corte clásico, con interpretaciones de papeles teatrales como el Egmont de Goethe en el Deutsche Theater de Berlín oriental, hasta la sátira cinematográfica sobre

Hitler, en el Mein Führer de Helge Schneider. Aunque entre el público alemán era uno de los actores más conocidos, su fama internacional le llegó con Das Leben der Anderen (La vida de los otros), la ópera prima de Florian Henckel von Donnersmarck que logró el Oscar a la mejor película en lengua extranjera, después de ganar el Premio de Cine Europeo en 2006. La historia, ambientada en 1984, está protagonizada por Mühe como agente de la Stas¡, la policía secreta de la extinta República Democrática Alemana (RDA), encargado de espiar a una pareja de artistas, en la que la esposa se convierte en informante. El propio Mühe pudo revivir en esta película parte de su propia biografía. Al igual que el actor de la película descubre que su mujer se ha «vendido» a la Stas¡, también a Mühe se le reveló que su primera esposa, actriz al igual que él, trabajó para esta policía secreta7.

La fidelidad y comprensión del texto kafkiano por parte de Haneke llegan hasta tal punto que a dos de las escenas de la película que quiero resaltar me referiré a través del texto de Kafka. Así, El castillo, que es la obra más arquetípicamente kafkiana es quizás, por esa misma razón, la que más abunda en elementos cómicos. Los mismos ayudantes, además de ser una de las grandes invenciones kafkianas, constituyen un elemento cómico en sí mismo8. En la escena de K. con el alcalde intentando encontrar el expediente extraviado en el que se requería un agrimensor, era tal el desorden y la superabundancia de los expedientes que los ayudantes, al quererlos meter todos de nuevo en el armario, llegaron a la conclusión de que había que tender el armario sobre el piso, meter todos los expedientes y sentándose encima de las puertas del mismo presionar para poder cerrar las puertas. Esta escena es, por otro lado, fundamental desde el punto de vista de la crítica a la burocracia o, mejor dicho, a las disfunciones de la burocracia a las que hice mención con anterioridad. Un funcionario cansado, con la toalla sobre la cabeza para evitar mayores males y su esposa Mizzi, una mujer también cansada, son el reflejo de un sistema administrativo decadente que no considera al ser humano en su singularidad, sino que lo circunscribe a la categoría de mero expediente que, a la postre, ni siquiera es encontrado. Suprimido el expediente queda suprimido el historial y por tanto la persona.

Lo cómico, aunque más bien, lo irónico, lo horriblemente cómico es, a veces, inseparable de lo kafkiano. No es sino en un pasaje casi al final de El castillo, o lo que es lo mismo, en una escena del texto fílmico de Haneke, cuando aparece la escena más cómica de toda la obra, protagonizada por Bürgel y K. Bürgel, funcionario presuntamente bien informado, secretario de Friedrich y enlace entre éste y la aldea, se encuentra con K. justo antes de acabar la obra y le pregunta:

«¿Y cómo, dígame, están las cosas al respecto, en cuanto concierne a la agrimensura?»; K. le informa que no se dedica a tales trabajos a lo que Bürgel señala: «Es usted agrimensor, y no tiene tareas de agrimensura». Hay que esperar al final de la obra para que alguien, justamente del castillo, arroje algo de sentido común que ya, ni siquiera K. parece compartir. Bürgel, sin conocer el periplo de pesadilla que está viviendo K., señala: «Y por otra parte, a usted esto ha de resultarle afrentoso; ¿acaso no sufre usted con ello?». Bürgel parece dispuesto -quizás un poco tarde- a interesarse por su asunto.

> Sin saber cosa alguna acerca de las circunstancias en las cuales se produjera el llamamiento de K., de las dificultades con las cuales tropezara ese nombramiento en la comuna y el castillo, de las complicaciones que ya surgieran o se anunciaran durante la permanencia de K. en el lugar, sin saber nada de todo eso, sin mostrar siquiera que, cuando menos -cosa que de todos modos hubiera podido suponerse tratándose de un secretario-, le atañía todo esto aunque fuese remotamente, se ofrecía a arreglar las cosas allá arriba con ayuda de una pequeña libreta de apuntes, así, sin más ni más, como si se tratara de sorberse un vaso de agua. «Usted parece haber tenido ya algunos desengaños», dijo Bürgel demostrando con ello, sin embargo, algún conocimiento humano (294-295).

El castillo (Das Schlof3). Alemania, 1969.

Director: Rudolf Noelte.

Productora: Alfa Noelte Produktion. Distribuidora: Continental Distributing. Finalizada: 1969. Duración: 93 minutos. Estreno: 11/06/1971. Color: color. Lengua: alemán. Productor: Maximilian Schell. Ayudante de dirección: Ilona Perl y Peter Pauker. Director de producción: Josef Hadrawa y Helmut Bauer. Director artístico: Otto Pischinger y Herta Pischinger. Vestuario: Barbara Bilagel. Director de fotografía: Wolfgang Treu. Montaje: Dagmar Hirtz. Sonido: Oskar Haarbrandt. Música: Herbert Trantow. Maquillaje: Evelynne Maino. Guión: Rudolf Noelte. Basada en la novela «El castillo», de: Franz Kafka. Intérpretes: Maximilian Schell (K). Cordula Trantow (Frieda). Trudik Daniel (Esposa posadero). Helmut Qualtinger (Bürgel). Franz Misar (Arthur). Johann Misar (Jeremías). Hanns Ernst Jager (Propietario). Friedrich Maurer (Alcalde). Else Ehser (Mizzi). Iva Janzurova (Olga). Martha Wallner (Amalia). Georg Lehn (Barnabás). Karl Hellmer (Maestro de escuela). Ton¡ Kunkele (Maestra). Benno Hoffmann (Uniformado). E. O. Fuhrmann (Momus). Leo Mally (Gerstaecker). Hans Possenbacher (Posadero). Armand Ozory (Erlanger).

Sinopsis: Una tarde invernal, a punto de anochecer, un viajero llega a una taberna donde pretende pernoctar. Al parecer ha sido llamado por el castillo junto a la aldea para ejercer labores de agrimensura. Desde el comienzo K., que así se hace llamar el agrimensor, se encuentra con problemas de toda índole. Para empezar, no necesitan a ningún agrimensor, sin embargo K. quiere quedarse y trabajar, quiere saber qué ha ocurrido, pues él posee un documento donde consta que ha sido requerido para dicho trabajo. Tras muchos avatares y sin ningún tipo de avance en el sentido deseado por K., éste termina feneciendo y es enterrado con aquél documento dando por finalizado ese extraño periplo, esa especie de epopeya sombría de un hombre que nunca logra comprender los designios que para él tenía trazados el destino.

Debo aclarar que el criterio que hemos seguido para que aparezca El castillo de Noelte y Schell en segundo lugar tras el de Haneke, teniendo en cuenta que cronológicamente es anterior, ha sido la fidelidad a la obra de Kafka. Si El proceso de Welles era sombrío, El castillo de Noelte no lo podía ser más. Noelte opta por una tercera vía: la de enterrar al agrimensor y cerrar cualquier resquicio a la esperanza. Había otras dos opciones: la de

Haneke, dejando la obra donde la dejó Kafka o dejarlo donde Max Brod señaló, según Kafka le había explicado:

> El agrimensor obtiene su premio, en parte al menos. No retrocede ni un paso, pero muere de agotamiento. En torno a su lecho de muerte se junta la comuna, y es en ese momento cuando llega del castillo la decisión declarando que K. no tiene realmente derecho de ciudadanía en la aldea, pero que se le autoriza, de todos modos, a vivir y a trabajar allí en atención a ciertas circunstancias accesorias (Obras completas, 1097, 1983).

El castillo de Noelte no es una película muy conocida, a pesar de haber sido dirigida por un prestigioso director -uno de los más importantes directores de teatro de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial-, y contar con el respaldo de un gran actor como Maximilian Schell que consiguiera un Oscar por ¿Vencedores o vencidos? en el año 1961.

Esta adaptación de El castillo es de los años sesenta. Representa una de las primeras incursiones del cine en la obra de Kafka e incide más en lo sombrío que en otros aspectos. Ciertamente la obra de Kafka posee aspectos inquietantes, refleja un mundo árido; pertenece su obra al periodo de entreguerras y Kafka a la generación expresionista con lo que las concesiones al vitalismo o a un cierto optimismo son mínimas, pero la obra de Kafka no está exenta de ellas. Es más, abunda en elementos cómicos y propone una cierta lucha al estilo ghandiano que responde, más bien, a la visión taoísta de los brazos caídos, pero no por ello a un conformismo con los acontecimientos ni a la ausencia de lucha.

Los años 60 -y el momento en que se produjo este filme- fueron los del Mayo francés, una época crítica, una época de reacción ante determinados abusos que, eso sí, culminaría con una victoria electoral conservadora9. La familia de Maximilian Schell (recordemos que Maximilian, nacido en Austria, es hermano de la conocida actriz María Schell) huyó del nazismo y los hijos fueron educados en Suiza. Si pensamos, justificadamente, que la obra de Kafka es una crítica a cualquier tipo de despotismo o ejercicio desmedido de poder, sea éste del tipo que sea, se comprenderá que la visión

de Noelte y Schell aparezca en estos momentos de tanta relevancia histórica reflejando a través de su «castillo» una visión pesimista del asunto. Noelte no sentía especial simpatía por lo que representaba el Mayo francés, es más, fue acusado de falta de compromiso, pero esta cuestión ideológica no le resta en modo alguno su capacidad y espíritu crítico, tal y como queda plasmado en El castillo.

RudOlf Noelte que domina los entresijos de la dirección tanto teatral como cinematográfica, con la minuciosidad que le caracterizaba, nos presenta un texto cinematográfico técnicamente adecuado a sus fines. A diferencia de El castillo de Haneke, esta otra adaptación resulta ser bastante menos aséptica. Tanto la fotografía de Wolfgang Treu (operador adicional de cámara en Das Boot) como los planos y la iluminación buscan un efecto dramático e intensificador distinto al de Haneke. La cuestión del color no difiere demasiado. No son los colores naturales; abundan los colores terrosos, un peculiar uso del blanco que contrasta con el blanco de la nieve (no tan protagonista en Noelte como en Haneke), una extensa escala de grises, amarillos, rojos, verdosos, marrones, todos ellos sucios, contribuyen a esa extraña atmósfera propia de las situaciones kafkianas y a una sensación de decrepitud, de ambiente añejo, arcaico, anacrónico al que el agrimensor ha de enfrentarse con escaso éxito.

La nieve no es en este caso un motivo tan central ni intenta, presumiblemente, convertirse en una metáfora de lo resbaladizo del sistema del castillo, como en Haneke. La tormenta permanente en Haneke es aquí quietud inquietante, de la misma manera que si en Haneke el castillo no aparece nunca, metáfora de su carácter distante e inalcanzable, en Noelte aparece constantemente. Creo que en ambos constituye un desacierto. Ni tan distante ni tan aparentemente cercano. Lo cierto es que en Noelte está a poco menos de unos minutos caminando y apenas se entiende que no intente acercarse a él, al menos por curiosidad. Que se encuentre físicamente cerca podría haberse tratado al modo en que Buñuel, magistralmente (claro, Buñuel es uno de los mejores directores de la historia del cine, si no el mejor) trata la imposibilidad en El ángel exterminador de salir de la habitación donde se encuentran los invitados. Pero no seamos presuntuosos ni intentemos dar lecciones a nadie. Con todo,

creo que este es una de las pocas fallas de la película. Si en el color Noelte da con una clave técnica que contribuye al efecto de extrañeza, también en los decorados, decrépitos y en los personajes, huraños, acierta Noelte. Creo, en este sentido, que hay una deuda de Haneke con su antecesor.

Los códigos sonoros contribuyen eficazmente a crear esa atmósfera kafkiana que, sin duda, podría haber sido intensificada, si de utilizar algún tipo de música se trata con alguna composición del también judío y expresionista Arnold Schúnberg. No obstante, la utilización de instrumentos como el clavicémbalo o la flauta dan esa sensación de universo antiguo, acaso folclórico, cerrado, vuelto sobre sí mismo, hermético que se encuentra K. en ese peculiar Olimpo, una vez más, como en El proceso, que constituye El castillo. Es de destacar un elemento fundamental en esta película que sintoniza a la perfección con el texto kafkiano: el silencio. Si en Kafka el gesto se convierte en el código a través del cual expresar el mundo interior (o su ausencia), Noelte capta esto y lo plasma de manera magistral. La película tiene un tono estético arcaizante que transmite con la simple visualización una serie de sensaciones inquietantes por la ausencia de humanidad, que sólo hayamos en algunos personajes como K. o Frieda, o una extraña expresividad en los ayudantes. Unos ayudantes de K., el agrimensor, que no realiza tareas de agrimensura, así que para qué necesita a los ayudantes... La expresividad de los personajes es elocuente: la mayoría de los rostros carecen de expresión, son como máscaras de tiempos remotos donde la nada, la aceptación de una ley incomprensible y de una extraña lógica que sobrevuela en los acontecimientos han dejado unas muescas traducidas en las arrugas de sus rostros que hacen de los habitantes de la aldea seres aparentemente insensibles y claramente inexpresivos.

Los ayudantes merecen capítulo aparte. Noelte es sabedor de que esta caracterización arquetípicamente kafkiana es uno de los grandes logros literarios del autor checo en lengua alemana. En esta versión de El castillo los ayudantes tienen una importancia que aunque escapa a una cabal comprensión de su significado nos introduce -sin una excesiva precomprensión del asunto por parte de Noelte- aún más en esa atmósfera kafkiana a través de la extrañeza, de una inquietante incomprensibilidad. Ártur y Jeremías, dos gemelos idénticos, están perfectamente caracterizados

y se convierten junto con K. en los grandes protagonistas de esta cinta; invita, si se me permite, a ver una y otra vez el filme para intentar entender su función, nunca clarificada del todo, pero a todas luces fundamental. Los ayudantes, que más que ayudar estorban, son juguetones y desenfadados; a ellos, da la sensación, les está permitido todo, incluso la gracia de ir al castillo. Representarían el siguiente estadio a una niñez no mancillada, inocente, burlona que aceptando las (extrañas) reglas del juego viven ajenos a los problemas de los «mayores». Frieda así parece entenderlo y los defiende cuando son atacados. Los ayudantes se convierten así no solo en motivo de reflexión, sino en motivo de extrañeza y síntoma de una lógica distinta cuando no de propuesta hermenéutica kafkiana de quién tiene más posibilidades de salvación y quién no.

Entre las escenas más destacadas de la película cabe señalar la que tiene lugar entre el agrimensor en casa del alcalde, cuya esposa, Mizzi, intenta encontrar un expediente (un decreto) que ayude a K. en su búsqueda de una explicación a su situación. A diferencia de la película de Haneke, en ésta se ha hecho mucho más hincapié en una estética de lo burocrático a través del acopio de expedientes, cientos de miles de expedientes. Entre todos ellos debería encontrarse el relativo a la contratación del agrimensor, pero Mizzi, la encargada en un primer momento de encontrarlo es una anciana, como su anciano esposo; al verlos puede uno adivinar la inutilidad de todo esfuerzo. Noelte nos apabulla con esos expedientes que se alzan apilados hasta el cielo. La burocracia, que, en principio, como modo de administración y organización podría ser eficaz se muestra aquí incapaz de responder a los asuntos humanos, y sin embargo es el modo de administrarlos. La solución no vendría hoy día vía cibernética o informática: un apagón colapsaría con peores resultados el más sencillo trámite. K. sigue sin encontrar respuestas y, sin embargo, persiste en su actitud de buscarlas. El alcalde le da todo tipo de explicaciones acerca de cómo funciona la administración del castillo, su conexión con la aldea, explicaciones farragosas que, finalmente, lejos de clarificar algo, dejan a K. más confuso aún. Como es natural, los ayudantes no tardan en aparecer por la casa del alcalde, lo cual no facilita nada.

No destaco del conjunto de la película ninguna otra escena no porque no se hagan algunas otras dignas de mención, sino porque en mi opinión lo

más destacable de la película es el propio concepto de los personajes que Noelte nos presenta en su adaptación de la obra de Kafka. La situación puede ser considerada kafkiana (no todas las situaciones en las obras de Kafka lo son, como he señalado reiteradas veces), pero toda vez que esto es asumido, son los personajes los que nos hacen entrar, o al menos contemplar desde la barrera, atónitos y escépticos lo que en la aldea-castillo ocurre. Un espectáculo frío, distante e inquietante en el que los que podrían aclararlo todo no consiguen sino embrollarlo aún más; donde los que podrían comprender, no comprenden; los que están para ayudar entorpecen más aún; y los máximos responsables de dar la cara ante el ser humano se esconden o están en otras cosas. ¿Pero qué hay más importante que el ser humano? Habrá que preguntárselo a Klamm (o al conde Westwest), pero ellos son inalcanzables...

Independientemente de que El castillo de Haneke me parezca no sólo más fiel al texto de Kafka, sino mejor orientada y abierta, creo que mantiene una deuda con El castillo de Noelte. Estéticamente guardan numerosas analogías, aunque difieran en el enfoque y en cierta medida en el contenido, sin contar en los distintos finales con que culminan las dos películas. Creo, sin embargo, que una no excluye a la otra y que ambas tienen sus propios méritos. No debió ser fácil para Rudolf Noelte convertirse en uno de los pioneros, como el propio Welles, en traducir en imágenes el texto kafkiano. El resultado es óptimo y el tándem Noelte-Schell solvente.

El castillo (3antiox). Rusia, 1994.

Director: Alekséy Balabánov.

Productora: Bioskop film y Film Fonds Hamburg. Duración: 120 minutos. Color: color. Lengua: rusa. Productor: Genadiy Petelin. Ayudante de dirección: Mikhail Grigoryev y Vladímir Studennikov. Director de producción: Raisa Proskuryakova. Vestuario: Nadezhda Vasilyeva. Fotografía: Sergéy Yurizditsky y Andréy Zhegalov. Pintor y fotógrafo: Sergéy Semyenov. Montaje: Tamara Lipartia. Diseño de producción: Vladímir Kartashov. Decoración: Valeriy Chernyavskiy. Ingeniero de

sonido: Richard Borowski. Sonido: Kirill Kuzmin. Música: Sergéy Kuryojin. Maquillaje: Galina Grushina y Elena Kozlova. Guión: Alekséy Balabánov, Sergéy Selyanov. Basada en la novela «El castillo», de: Franz Kafka. Intérpretes: Nikoláy Stotsky (K). Svetlana Pismichenko (Frieda). Víktor Sujorukov y Anvar Libábov (ayudantes). Igor Shibanov (Brunsvik). Bolot Bejshenaliyev (Alcalde). Irina Sokolova (Mizzi). Svetlana Svirko (Olga). Svetlana Serval (Amalia). Vladislav Demchenko (Barnabás). Andréy Smirnov (Maestro de escuela). Andréy Noskov (Momus). Yuriy Eller (Gerstaecker). Konstantin Demidov (Schvartser). Elena Abrosimova (Peppi). Víktor Smirnov (Erlanger). Vladímir Krischtapenko (Vallabene). Alekséy German (Klamm).

Sinopsis: Una fría noche invernal, un viajero pertrechado con un extraño material, incluido un cilindro para un organillo, llega a una aldea dirigiéndose a la posada en busca de refugio. Al no encontrar a nadie se queda dormido junto al fuego y sueña con un viejo castillo flanqueado por unas rocas, delante de las cuales una densa nieve da la sensación de hallarse a una gran altura. Posteriormente, el viajero es despertado por un esbirro del castillo que quiere saber qué hace allí. El viajero es un agrimensor que ha sido llamado por el castillo, pero que, sin embargo, tras determinadas pesquisas no parece que en ese momento vaya a realizar labor alguna de agrimensura. K., que así se llama el viajero, pretende averiguar qué ha ocurrido con su contratación y en qué medida puede permanecer en la aldea, como es su intención. Lo que hubiera podido ser algo bien sencillo, como darle su trabajo o indemnizarlo por las molestias se torna, en gran medida por su deseo de pertenecer a una comunidad, en una situación extremadamente compleja, kafkiana, con un desenlace inesperado.

El castillo de Franz Kafka podría, de la mano del gran director ruso Alekséy Balabánov, haberse denominado K. en el país de las maravillas. Tal es la modificación o, si se quiere, la lectura que el afamado director hace de la obra de Kafka donde por no faltar hasta aparecen liebres, como en el relato de Carroll, reales y simbólicas.

Balabánov, nacido en Yekaterinburg, cerca de los Montes Urales, en 1959 es un exitoso y polémico director de la Rusia post soviética. Su obra

se halla a medio camino entre el cine comercial y el cine de autor, por lo que, sin renunciar a su aceptación por un público mayoritario, su obra posee altas cuotas de calidad cinematográfica en la línea del mejor cine ruso. Balabánov ha sido comparado con los grandes cineastas estadounidenses, como Ta rantino, los Cohen o Lynch, seguramente por la violencia, el sentido del humor y lo extraño que irradian muchas de sus películas. En el caso que nos ocupa, El castillo, se convierte en una película en la que tanto lo cómico, como lo extraño, además de multitud de códigos visuales, gráficos, sonoros y una magnífica puesta en escena dan lugar a una película que, más allá de la interpretación que cada cual pueda realizar, no puede pasar desapercibida para nadie por su riqueza visual y, en mi opinión, particular y sugerente visión de la obra de Kafka.

Con sus cincuenta años, Balabánov ha dirigido o desempeñado un papel creativo fundamental en una decena de películas, alguna de ellas, de gran valor. Es el caso de Días felices, sobre una obra de Samuel Beckett; El castillo, que nos ocupa; las exitosísimas Brat y Brat 2, junto a otro gran director ruso como es Sergéi Bodrov; Dead man's bluff, una historia de gángsters sobre las que se dice que Nikita Mihalkov declararía que «mientras Tarantino filma sus propios cuentos de hadas, Balabánov retrata la cruda realidad»; Guerra, en la que una pareja de turistas británicos y un soldado ruso son secuestrados y encarcelados en muy malas condiciones mientras sus captores chechenos les hacen conseguir un rescate a través de llamadas telefónicas; De hombres y monstruos, donde narra los orígenes de la pornografía en Rusia; It doesn't hurt, donde retrata la vida de una bella joven y un joven diseñador, junto a un grupo de amigos llenos de energía, talento y ganas de vivir, pero sin un «duro» o Cargo 200, basada en un hecho real que tuvo lugar a mediados de los años 80 donde Balabánov retrata el declive de la URSS. Tenemos, por tanto, a un gran director que ha sabido captar la realidad de una complejísima Rusia tras el desmoronamiento de la URSS y que, por otro lado, en una línea seria y rigurosa del cine, trazada por insignes predecesores como Tarkovski o Sokurov, se adentra sin complejos en el complejo mundo de autores de la talla de Beckett o Kafka.

El castillo, como la práctica totalidad de la filmografía de Balabánov es básicamente desconocida en el mundo hispano. Sin embargo, la fama del director en su país, aunque no sólo allí, ha propiciado que incluso en España se halla rendido homenaje, concretamente en el Festival Internacional de Cine de Gijón, a Balabánov. Dado que las distribuidoras no han debido considerar rentable a Balabánov otros modos de acceso a su obra nos ha permitido, pese a quien pese, disfrutar de un cine bien elaborado, inteligente, sugerente y desde el punto de vista del espectador, bastante accesible.

El castillo de Balabánov plantea dos cosas: por un lado, las vicisitudes y dificultades ante las que se enfrenta un emigrante que choca con una sociedad cerrada en su legítima aspiración por encontrar trabajo, residir en el lugar que le plazca dadas determinadas circunstancias y pertenecer a una comunidad determinada. Por otro lado, una lectura muy personal de la inacabada obra de Kafka que el propio Balabánov resuelve dignamente a través de la figura de los Brunswick, en especial a través del niño: unos personajes menores en la obra original de Kafka, que sin embargo son claves en el desenlace de su lectura.

Lo cierto es que en esta película hay numerosas variantes respecto al original. La introducción al final de un personaje como Valabene10 o la supresión de Bürgel son notorias. El escenario níveo donde se encuentra el surrealista castillo de sus sueños flanqueado por unas abruptas rocas se va modificando a lo largo de la película. K. se queda dormido en varias ocasiones y en cada una de ellas los contornos del castillo van modificándose. Lo que al comienzo parecía nieve y después nieve o nubes que se transforman en un mar lácteo termina convirtiéndose en un mar de negra leche desde donde emerge un grajo (kavka, en checo). De la claridad inicial a la oscuridad final. También la aparición de unos cerditos en escena como símbolo de alguna costumbre ancestral, de algún atavismoll ante los que los aldeanos se ponen en pie a su paso, constituyen otro aspecto novedoso que da sensación de extrañeza. Todos estos aspectos simbólico-oníricos vienen a implementar el original literario. Comentaremos algunos otros a lo largo de este análisis.

Kafka es conocido (y a veces poco conocido, en realidad) por ser un autor extraño y un tanto sombrío, pero esto es verdad a medias. Relatos como Blumfeld, un solterón, pasajes de El proceso, El castillo o América no están, en modo alguno, exentos de un fino sentido del humor que parece que algunos no logran captar o han preferido no ver. Balabánov sí, y eso lo hace formar parte de aquellos que encuentran en Kafka una mirada no sólo crítica con el poder, sea éste de la naturaleza que sea, sino también cómica e irónica al mismo tiempo que crítica. En este sentido a diferencia de la fiel adaptación de Haneke o de la grave adaptación de Noelte, la de Balabánov está atestada de elementos cómicos. Lo cómico pertenece al corazón de lo kafkiano y eso Balabánov sí lo ha sabido ver e incorporar a su texto fílmico. Que Chaplin en El gran dictador represente a un Hitler en términos cómicos no le resta un ápice de crítica a su obra, todo lo contrario. Que además lo haga parecer ridículo representa un plus que ni la mejor campaña antidictatorial lograría conseguir. ¡Y todo ello corre por cuenta del arte! Es verdad, esto hay que saber hacerlo o puede convertirse en un fiasco, pero si se sabe hacer el director ha activado una de las claves implícitas en el texto kafkiano.

El castillo de Balabánov logra a través de la fotografía, perspectiva, tipo de planos e iluminación la mezcla adecuada para hacer de ésta una obra que alterne un cierto sentido comercial con su propuesta de cine de autor en la línea de los cineastas clásicos rusos. Para conseguir una atmósfera idónea propia de lo kafkiano, y eso Balabánov lo sabe, es preciso poner en sintonía una serie de aspectos técnicos que contribuyan a tal efecto. La situación kafkiana traducida a imágenes precisa de algo más que de una extraña situación -más o menos real, más o menos literaria- en la que alguien se ve involucrado, que apenas logra entender y que te atrapa hasta el punto en que el desarrollo de los acontecimientos puede llegar a anular al individuo. El lenguaje cinematográfico precisa aportar algo más que una interesante situación o un texto de indudable interés. Esto representa únicamente un punto de partida. Incluso textos mediocres y hasta de escaso valor pueden llegar a constituir excelentes películas. Balabánov ha estudiado el modo en que una situación literaria o real de corte kafkiano puede dar esa sensación de realmente kafkiana a través de la imagen. Para ello haciendo una peculiar lectura de Kafka ha logrado ver que eran fundamentales una serie

de códigos. ¿Qué contribuye, pues, en la personal visión de Balabánov, a lograr que la situación kafkiana sea cinematográficamente kafkiana? Veámoslo.

Nada más comenzar la película Balabánov nos transporta a otro mundo a través de la música. Una composición a la vez familiar e inquietante, siniestra, tal y como definiera Freud lo siniestro, pero propia de los organillos de las antiguas ferias y por tanto con connotaciones lúdicas nos atrapa e induce a sentir que el escenario adonde nos transporta es distinto a cualquier escenario cotidiano. El organillo es un instrumento musical portátil inventado a principios del siglo xix en Inglaterra, para el que no se necesita saber música para tocarlo. Para producir música solo hace falta girar un manubrio que hace mover sobre su eje un cilindro que contiene unas púas de diferentes formas y tamaños que mueven a su vez a unos macillos que repercuten en las cuerdas de piano que se sitúan en el interior de un cajón haciéndolas sonar. Pues bien, en El castillo de Balabánov aparecen organillos por doquier; todo tipo de organillos, lo cual quiere decir que no es un elemento más, sino que adquiere un significado simbólico de mayor alcance. Para tocarlo hay que pertenecer a la comunidad. ¡El organillo, de música preestablecida! Hay muchas otras variantes musicales, desde corales con chelo a la salmodia de Mizzi, la esposa del alcalde, extrañísimas corales acompañadas de organillo, etc. Los códigos sonoros de esta película merecerían, sin duda, un estudio completo por cuanto enriquecen de manera crucial el texto de Balabánov. Por otra parte, el rodillo musical que K. lleva consigo al comienzo de la película12 se convierte en otro símbolo de especial importancia pues al final, cuando parece que K. puede quedarse en la aldea ya está capacitado para que la música impresa en el rodillo que lleva consigo al principio pueda ser interpretada.

Capítulo aparte merece la diversidad de artefactos que aparecen en este filme (lámparas de gas, extraño aparato para meter el extremo de una pieza de carne con hueso y facilitar así su consumo, antiguas lavadoras, teléfono, extrañísimo aparato para bombear cerveza, animalitos de cuerda, extrañas máquinas de escribir, gramófono, máquina de coser, reloj musical, aparato para libar o ingerir algún tipo de alimento, cámara fotográfica, etc.). Todos

ellos contribuyen, junto con el vestuario, no ya a ese efecto buscado de extrañeza, sino a algo de mayor alcance: la constitución de un espacio y un tiempo en clave sincrónica (intemporal). Se alternan utensilios muy antiguos e inexistentes con un automóvil, pero también con un vestuario medieval, como el camauro y toda suerte de levitas y gorros que te transportan a otros tiempos. Esta combinación te saca de un tiempo definido para trasmitir la idea de que esta extraña situación puede no darse nunca o darse en cualquier momento. Nadie está a salvo del poder y el influjo de un destino aciago si es que ha de darse. ¿Y qué se puede hacer? No mucho, según la lectura que se haga, eso sí. Música, artefactos y vestuario son, entre otros, esos aspectos que contribuyen a esa extrañeza que te saca de un empujón de tu mundo para hacerte sumergir y volver a emerger, como el grajo de la película en un extraño mundo con extrañas reglas en el que, por lo demás, hay que sobrevivir. La habilidad de Balabánov para conjugar aspectos de distintas épocas sin que desentonen con objeto de constituir un espacio y un tiempo válidos en cualquier momento y lugar tiene escasos precedentes.

Respecto a los personajes, el enigmático e inquietante Klamm, con su bonete rojo, aparece como una extraña mezcla de cardenal y funcionario imperturbable, una especie de híper funcionario marmóreo, insobornable, sobre su mesa de madera de profusa de coración tallada. Los extraños ayudantes, siempre sonrientes e impredecibles. El escuálido maestro de escuela con su perenne e inquietante sonrisa, su levita negra y su viejo sombrero parece extraído de la peor de nuestras pesadillas. Los pálidos músicos rapados y los mismos niños que forman la coral parecen pertenecer a alguna extraña secta luterana, cantando esas extrañas canciones y bailando con movimientos propios de un poseso, forman, entre muchos otros, una inquietante galería de personajes pertenecientes a un mundo en descomposición que lucha por sobrevivir a fuerza de hacer de las viejas leyes y maneras una forma de vida. No faltan determinados guiños a tradiciones y personajes rusos y soviéticos. Las fiestecitas que se organizan se asemejan a las viecherinkas y Frieda, en el albergue de los señores echa a los mozos borrachos a campanas destempladas como las camareras soviéticas con la metlá.

En una escena en casa de Brunswick tiene lugar una suerte de interrogatorio a cargo de una especie de tribunal inquisitorial en la que una serie de personajes de la aldea-castillo, junto con unos secretarios del tribunal, montan un escenario, con coral y todo, pertrechados con los más increíbles artefactos tipo máquina de la verdad, micrófono y gramófono, etc., con objeto de averiguar si K. está preparado para formar parte de la comunidad. En esa sesión K. debe identificar unas imágenes que estos individuos le presentan. K. pasa la prueba con éxito. Los objetos a identificar son una liebre, un silbato y un anillo, todos ellos símbolos reales (o imperiales, o reales e imperiales, como en la kakania13 de Robert Musil donde hace un irónico retrato del Imperio austro-húngaro en el que también viviera y retrataran Kafka o Kubin). Tras el interrogatorio el niño Brunswick que tanto admiraba a K. deja escapar una lágrima y su rostro refleja pena, probablemente porque K. está a punto de ser aceptado en ese extraño y alienante mundo del castillo al que él, al parecer, ha querido pertenecer.

Al final de la película K, acompañado de Brunswick, se dirige al castillo, pero finalmente terminan en otro castillo donde se encuentra Valabene. Allí K. queda rezagado y Brunswick parece negociar algo con Valabene. Este nuevo castillo parece ser el que controla al castillo que se encuentra junto a la aldea; un castillo, por tanto, de mayor rango, donde podemos ver en las paredes los símbolos reales (liebre, silbato y anillo). Allí Brunswick consigue intercambiar su papel por el de K., al menos externamente. El agrimensor se queda en la aldea y todos lo ven como a Brunswick; el mediocre Brunswick suplanta la identidad y, por tanto, el glamour del rebelde e inquieto agrimensor.

Que Valabene y este nuevo castillo hagan acto de presencia supone ya una interpretación final por parte de Balabánov que no aparece en la obra de Kafka. Se trata, a diferencia de la obra original o de la adaptación de Haneke, de resolver la obra de manera verosímil. En este nuevo castillo donde se encuentra Valabene (que bien podría ser el Westwest de El castillo de Kafka) es donde en esta adaptación se gestionan las grandes decisiones. Inclusive, K. puede ver a través de una rudimentaria cámara de circuito cerrado al inefable Klamm. Brunswick y K. han intercambiado su aspecto

físico de cara a los demás (no para nosotros, los espectadores). Claro está, ahora el verdadero K. sigue siendo reconocido por todos como Brunswick, aunque conserve su personalidad, mientras que el farsante Brunswick es visto por todos como el agrimensor. Curiosamente es la indumentaria lo único que han intercambiado, lo cual se presta a ulteriores interpretaciones, pues en la línea de Gógol, Dostoievski o incluso en la película El último, de Murnau, el uniforme (y el grado dentro de la jerarquía que ocupan los funcionarios) es lo que importa. K. lleva ahora la indumentaria de Brunswick y éste la indumentaria de K. El agrimensor se dirige a la aldea ataviado como Brusnwick y ya en la taberna reconocido por todos como Brunswick, solo el niño Brunswick reconoce al desasosegado K. porque le dice que tiene que enseñarle un juego al que anteriormente le había prometido enseñar.

Las connotaciones culturales y filosóficas de este final son de gran importancia. En primer lugar, Valabene aparece como un cazador profesional, con un castillo repleto de trofeos de caza. En el castillo, donde se gestiona todo lo humano y divino (como el cambio de personalidad de K. con Brunswick) Valabene decide irse de caza ante una situación de extrema importancia. Un funcionario de menor rango se ocupa de nimiedades tales. El castillo se convierte así en un Olimpo (como El proceso), con su Zeus particular encarnado en Valabene, donde se hallan todo tipo de dioses, semidioses y héroes (o antihéroes, como K.), donde todos ellos no son ni buenos ni demasiado malos (como en El proceso), sino despreocupados e intrigantes, que siguen antiguas reglas y costumbres que nadie, evidentemente, va a cambiar. Que sea un niño quien únicamente lo reconozca y el juego el modo de reconocimiento tiene unas connotaciones nietzscheanas de primer orden.

Finalmente K. tiene lo que quiere: el aspecto de Brunswick y, por tanto, la aceptación de la comunidad; tiene a la esposa de Brunswick, de la que se enamora desde el comienzo y al hijo de aquél, que es el único que lo reconoce y por el que, en realidad, se sintió aceptado y admirado desde el principio. Trabajo, mujer e hijos: rebuscado, pero misión cumplida.

Lo cierto, para terminar, es que cuando nos encontramos con varias adaptaciones o variaciones sobre una misma obra base podemos pensar en términos del carácter poliédrico de esa obra y, por tanto, de las diferentes interpretaciones a que da lugar, o bien saber más de las propias ideas del director tomando como base una obra determinada. A veces llegamos a saber a través de una adaptación más del director que de la obra base. En el caso de Balabánov creo que hay algo de ambas posturas. Si por un lado su interpretación de la obra de Kafka recoge muchos aspectos que Haneke o Noelte daban de lado, también es cierto que propone una lectura personal con infinidad de aspectos ajenos a la letra del original. Ello no quiere, necesariamente, decir que sea infiel a la obra de Kafka. Podría estar intensificando aspectos que Kafka asumiría sin reticencia alguna. Pero no por ello debemos obviar que esta adaptación se encuentra, por decirlo así, en otra frecuencia con respecto a las adaptaciones de Haneke y Noelte.

Relaciones de clase (Klassenverhiiltnisse). Alemania/Francia, 1984.

Director/es: Daniéle Huillet, Jean-Marie Straub.

Productora: Janus Film und Fernsehen. Duración: 126 minutos. Estreno: 21 de febrero de 1984 (Alemania) y 3 de octubre de 1984 (Francia). Color: blanco y negro. Ayudante de dirección: Klaus Feddermann, Alf Olbrisch, Berthold Schweiz y Manfred Sommer. Director de fotografía: Caroline Champetier, William Lubtchansky, Christophe Pollock. Montaje: Daniéle Huillet, Jean-Marie Straub. Sonido: Manfred Blank, Louis Hochet y Georges Vaglio. Guión: Daniéle Huillet, Jean-Marie Straub. Basada en la novela «El desaparecido» a la que Max Brod puso el nombre de América, de: Franz Kafka. Intérpretes: Christian Heinisch (Karl Roí3mann). Nazzareno Bianconi (Giacomo). Mario Adorf (El tío). Laura Betti (Brunelda). Harun Farocki (Delamarche). Manfred Blank (Robinson). Reinald Schnell (Fogonero). Anna Schnell (Line). Klaus Traube (Capitán). Hermann Hartmann (Cajero jefe). Gérard Semaan (Schubal). Villi Vúbel (Pollunder). Tilman Heinisch (Green). Anne Bold (Klara).

Sinopsis: Karl Rossmann, un joven de dieciséis años que ha sido enviado a los Estados Unidos de América por sus padres como castigo por

haber dejado embarazada a una sirvienta llama da Johanna Brummer, ha olvidado el paraguas a su llegada en barco a Nueva York; baja a buscarlo a los camarotes, pero termina encontrándose con un fogonero, con quien entabla conversación. El fogonero le relata la injusticia que se está cometiendo con su persona como trabajador y culpa de ello al jefe de maquinistas, un tal Schubal. Karl, convencido de que al fogonero le asiste la razón, decide defenderlo ante el capitán del barco. No consigue nada, pero durante la conversación conoce a su tío, el senador Jacob, que ha acudido a buscarlo pues recibió una carta de Johanna en la cual le comunicaba a Jacob la llegada de Karl, el padre de su hijo al que también han llamado Jacob.

Karl es adoptado por su tío, pero tras una desafortunada situación -en la que sin un abierto consentimiento por parte de su tío, Karl se marcha a la casa de campo de Pollunder-, comienzan sus problemas, esta vez, en América. A medianoche, en casa de Pollunder, Green entrega una carta a Karl de su tío, diciéndole que no regrese a casa y que aproveche los consejos de Green en la nueva vida que debe de emprender, ahora en solitario.

Karl se convierte en vagabundo y encuentra a dos vagabundos más, el rufián Delamarche y el desgraciado Robinson, a quienes el aciago destino de Karl estará unido en gran parte de sus aventuras y, sobre todo, desventuras. Tras iniciar su periplo juntos, Karl va a parar al Hotel Occidental, donde consigue trabajo como ascensorista gracias a la cocinera jefe. Robinson se convierte en el detonante de otra desgracia más para Karl y éste es despedido de su trabajo tras una especie de juicio sumarísimo en el que el bueno de Karl es considerado, por así decirlo, culpable. Karl abandona el Hotel Occidental y acompaña a Robinson junto a Delamarche. Una nueva desafortunada situación, en esta ocasión propiciada por un encuentro con la policía, desencadena la huida de Karl, que es ayudado por Delamarche. Karl entonces vuelve a unir su destino junto a Robinson y Delamarche que ahora cuidan de la obesa cantante Brunelda. La situación en la que se encuentra Karl vuelve a distar de ser ideal, así que una mañana, paseando, encuentra un anuncio del Teatro de Oklahoma. Una compañía que está buscando personal, que emplea a todo el mundo y coloca a cada uno en el lugar que le corresponde.

Karl se emplea con el nombre de Negro y parte en tren junto con Giacomo, otro de los ascensoristas del Hotel Occidental, enrolados en la compañía del Teatro de Oklahoma. En un bello paisaje junto al cauce de un hermoso río y la vegetación de la ribera viajan, en esta ocasión, despreocupadamente por América.

Klassenverhültnisse (Relaciones de clase) es el modo con en que los directores, Jean-Marie Straub y Daniéle Huillet, denominaron a esta película basada en la novela de 1912 de Franz Kafka El desaparecido, título, por otra parte, que fue modificado a su vez por el amigo y albacea testamentario de Kafka, Max Brod, con el nombre de América. Tal baile de títulos prefigura el baile de situaciones en las que el protagonista, Karl Rossmann, va a vivir a lo largo de la obra. Pero el título, de connotaciones marxistas, acuñado por el dúo de cineastas, no es casual, sino que, a pesar de su purismo y un considerable grado de fidelidad al hilo argumental de la novela de Kafka, dice mucho de la lectura que estos hacen de América.

Jean-Marie Straub y Daniéle Huillet dirigieron más de dos docenas de películas juntos entre 1963 y 2006, año en que fallece Huillet, tales como Machorka-Muff (1963), basada en una novela de Heinrich Ball; Crónica de Anna Magdalena Bach (1968), película por la que son más reconocidos; Moses und Aron (1975), basada en la ópera de Sch¿5nberg; Klassenverhültnisse (1984), basada en la novela de Kafka; La muerte de Empédocles (1987); De hoy a mañana (1997), también basada en una ópera de Sch¿5nberg; Sicilia (1999) u Obreros, campesinos (2001), con textos de Elio Vittorini, entre otras. Las películas de esta pareja de cineastas están basadas, por tanto, en novelas, óperas, obras de teatro, etc. La visión del cine de StraubHuillet es de una marcada seriedad intelectual y un marcado compromiso con el arte, que aderezan con un cierto matiz político en alguna de sus obras.

Pese a no ser una película muy conocida, probablemente como casi ninguna de este dúo de cineastas, Relaciones de clase es una película de gran mérito. Digna y honesta adaptación de la obra de Kafka exhibe algunas virtudes, aunque no está exenta de defectos, que en mi opinión permite catalogarla como una de las mejores adaptaciones de Kafka al cine, junto

con El proceso de Welles, El castillo de Haneke o La metamorfosis de Fokin. Con ella completamos las más insignes adaptaciones de las obras más conocidas de Kafka.

Relaciones de clase, al tratarse de una obra, tanto en lo literario como desde un punto de vista cinematográfico, de aventuras, pues narra lo que acontece a su protagonista en una América desconocida para Kafka, sin perder de vista nunca lo europeo, posee una estructura tanto en su desarrollo como en su concepción distinta a la de las otras dos novelas de Kafka donde, por otro lado, apenas ocurre nada. El desaparecido, primera y menos conocida de las inacabadas novelas de Kafka, fue escrita entre finales de 1912 y comienzos de 1913, publicada póstumamente por Max Brod. El título de la obra de Kafka alude a la condición de Karl Rossmann, desaparecido de Europa, desaparecido de Nueva York, desaparecido siempre, que desaparece con el Teatro de Oklahoma rumbo, posiblemente, a la esperanza.

Relaciones de clase se presta, siempre sin perder de vista la obra original de Kafka, a varias interpretaciones. El título de StraubHuillet deja claro el matiz ideológico de sus directores. En su película, desde el comienzo mismo, ya queda clara su intención: para empezar, Rossmann es víctima de sus padres y de la conveniencia social, puesto que tiene que salir de su país para no dejar mal a la familia tras su desliz. Ya en América, los directores ponen de manifiesto la dialéctica entre clases (fogonero-jefe de maquinistas; fogonero-capitán; fogonero-Rossmann, burgués alemán; ascensoristas-gerente del hotel, etc.) o la piña que forman los miembros de una misma clase (senador Jakob, capitán del barco, Green, Pollunder, etc.) entendiendo perfectamente sus códigos, muchas veces desconocidos para los recién llegados, aunque pertenezcan a la misma clase. Finalmente aquellos que viven «a salto de mata» como Robinson o Delamarche, a los que se une el desorientado Rossmann que sin embargo no pertenece a esa clase y exhibe unos principios y valores que casi nunca cuajan en situaciones favorables para él. La lectura de Straub-Huillet lleva implícita una crítica a estas relaciones de clase y, en mi opinión, al sistema capitalista que las sustenta, aunque no hay propuesta alguna por su parte que indique una salida a esa situación.

El desaparecido (o América, como queramos) es, sin embargo, la novela más esperanzadora de Kafka, poseyendo, además, un final muy sugerente y abierto que en la película resulta un tanto aséptico. Al tratarse de una obra más optimista se diferencia sustancialmente de otras obras de Kafka; no puede considerarse estrictamente kajkiana en el sentido anteriormente apuntado. Las situaciones vividas por Rossmann no son tan disparatadas aunque determinados diálogos y situaciones nos resulten extraños. Todos aquellos que alguna vez hemos sido emigrantes en lugares distantes y muy distintos al que nos viera nacer y crecer sabemos de las dificultades que ser emigrante entraña y hemos vivido situaciones, inclusive, tanto o más comprometedoras. En este sentido América podría considerarse como una nueva epopeya del emigrante y desde un punto de vista existencialista como una segunda oportunidad que tiene como punto de partida, nuevamente, la condición de yecto (derelicción) del protagonista. Un Rossmann que es arrojado a un mundo donde no tiene a nadie (y a quien tenía lo perdió por desconocer las reglas que operan en la clase social a que pertenece su tío) y que tiene que orientar su vida de cara a un proyecto que le satisfaga dentro de sus posibilidades. La crítica a la sociedad americana de acogida carece de valor pues los problemas en una sociedad distinta simplemente hubieran sido también distintos.

Si en cierto modo podemos considerar América (o Relaciones de clase) como la epopeya del emigrante, también El castillo, en cierto modo, lo es. América guarda semejanzas tanto con El castillo, en este sentido, como con El proceso. Si en El proceso K. tiene que demostrar su inocencia o su no culpabilidad, al menos, en América Rossmann se ve inmerso en varios pequeños procesos de los cuales tampoco es que salga airoso precisamente. Primero intenta defender al fogonero; luego se ve envuelto en una extraña situación al recibir la carta de su tío en la que le insta a seguir su camino y, más adelante, otra extraña situación, generalmente basadas en malos entendidos (en ese sentido hasta cierto punto kafkianas), en la que Robinson lo mete en un lío y es expulsado del trabajo en el Hotel Occidental, independientemente de sus problemas con las autoridades.

El estilo de Straub-Huillet es un estilo austero, sin ornamentos, aparentemente monótono. Las tomas son largas, mientras la cámara

permanece generalmente inmóvil, siendo los encuadres poco convencionales. Hay un cierto ascetismo dreyeriano en los rostros sin emoción de muchos de los personajes, que miran a otro lugar distinto de donde, en principio, transcurre la acción. Si tenemos en cuenta que Straub-Huillet utilizan actores no profesionales, nos encontramos ante unas escenas que dan una sensación de extrañeza por la vía de ese minimalismo de recursos más que, como en el caso de Balabánov, por utilizar mil y un recursos que transmiten la sensación de extrañeza. Cada escena en Relaciones de clase parece trascendental, demasiado solemne quizás, como la despedida de Rossmann del fogonero arrodillándose ante él. Resulta extraño que un joven de dieciséis años jamás sonría ni muestre sus emociones ante tanta situación emocionante. Forma parte de la técnica cinematográfica y Straub-Huillet saben lo que quieren.

Lo cierto es que ante una obra no tan kajkiana como otras del escritor checo, los directores han buscado una cierta sensación de extrañeza por la vía ascética, como en Dreyer, que también la cau sa en situaciones nada kafkianas. El blanco y negro es un acierto en este filme y coherente con el resto de recursos, de la misma manera que la ausencia de música en la película salvo la que está relacionada con las situaciones representadas (sonido diegético), como el Himno de los Estados Unidos o la música que escuchan Brunelda, Delamarche, Robinson y Rossmann en la terraza o la del Teatro de Oklahoma contribuyen a esa austeridad con la que Kafka mismo se hubiera sentido cómodo. Todo ello logra que ante una película basada en una obra mucho más esperanzadora que otras del mismo autor se tenga la sensación de seriedad, incluso de gravedad propia de una persona que se halla en el centro de un sistema de relaciones (relaciones de clase) que a la postre no le beneficia, tras haber sido expulsado del Paraíso del senador Jakob por no haber respetado su voluntad, tibiamente expresada, por cierto.

La transformación (17peepauleuue). Rusia, 2002.

Director: Valery Fokin.

Productora: Kinoestudio «Luch» y Kinoestudio «Ritm». Distribuidora: Pandora films. Duración: 84 minutos. Color: color. Lengua: rusa. Productor/es: Leonid Bits, Oleg Lemer e Igor Pogrebinsky. Diseño de producción: Leonid Svintsitsky. Vestuario: Natalya Ivanova. Fotografía: Igor Klebanov. Montaje: Lidiya Volkhova. Sonido: Valentín Bobrosky y Víktor Strokov. Música: Aleksandr Bakshi. Guión: Valeriy Fokin e Ivan Popov. Basada en el relato «La transformación», de: Franz Kafka. Intérpretes: Eugeniy Mironov (Grégor Samsa). Natalya Shvets (Greta). Igor Kvasha (Padre de Grégor). Tatiana Lavrova (Madre de Grégor). Avangard Leontyev (Jefe de Grégor). L. Rudnyeva (Primera asistenta) L. Polyakova (Segunda asistenta).

Sinopsis: Una lluviosa tarde, Grégor Samsa, un viajante de comercio, llega a Praga y se dirige a su casa, donde convive con sus padres, su hermana y una sirvienta que lleva muchos años con la familia. Tras la cena, Greta, su hermana, interpreta una pieza con el violín habiéndose quedado el padre dormido en el transcurso de la escucha en parte debido a la ingesta de una pinta de cerveza. Tras conducir al padre a la cama todos se retiran y Greta va a despedirse de su querido hermano Grégor. A la mañana siguiente, a eso de las 6:43 am, tras un pesado sueño, una pesadilla en realidad, Grégor descubre que se ha transformado en un extraño ser semejante por sus movimientos, capacidades y dieta a una cucaracha.

Al no ir al trabajo, su jefe acude a su casa y comprueba con horror, junto con los padres de Grégor, la transformación sufrida por Grégor. A partir de ahí todo se desarrolla con un patetismo sin límites. Desde una cierta comprensión de su hermana al principio al más absoluto rechazo por parte de toda la familia al final. El fatal desenlace no se hace esperar. Grégor muere y la familia, por primera vez en mucho tiempo, se ve desembarazada de tan pesado lastre saliendo a pasear por la bella ciudad de Praga pensando que Greta debe encontrar un buen marido.

La transformación (Die Verwandlung), fue escrita por Franz Kafka en 1915. A lo largo de los años ha sido más conocida como La metamorfosis, sin embargo, parece que la traducción más correcta en este caso sería «transformación» puesto que, propiamente dicho, no hay metamorfosis

alguna dado que en biología metamorfosis alude al proceso biológico que experimentan las crías de ciertos animales antes de llegar a la adultez. En cualquier caso la importancia del asunto es relativa, aunque nosotros utilizaremos el concepto de «transformación».

El director ruso de teatro, Valeriy Fokin, de una dilatada carrera en los escenarios se adentra con La transformación en las entrañas del cine pues transformar el relato de Kafka en imágenes sin caer en el ridículo es altamente complicado. Se trata pues de su ópera prima. Valery Fokin sale airoso del envite. La transformación de Fokin es una película bastante fiel al original de Kafka que, en mi opinión, conserva tanto la forma estética implementándola con escenarios oníricos además de lograr transmitir con rotundidad algunas de las hipotéticas lecturas de la obra. Pero para empezar, soluciona el problema de una de las más famosas transformaciones de la historia del arte modificando no el aspecto físico del protagonista, Grégor Samsa, sino la conducta, los movimientos y las capacidades de Grégor haciéndolo asemejarse a los de una cucaracha.

La transformación no tiene un único mensaje, una única lectura ni un tema central que destaque sobre otros que, según la interpretación, pueden ser igualmente legítimos. Sin embargo, sí se pueden señalar algunas cuestiones centrales que Kafka y Fokin, con su lectura, dejan claro. Grégor es un joven que trabaja para mantener a su familia, pero un día despierta transformado en un ser que ya no puede seguir realizando sus labores cotidianas, lo cual desemboca en la ruina financiera de la familia. La transformación se ocupa de la relación y los conflictos entre padres e hijos, de la rup tura generacional, de lo quebradizos que pueden ser los lazos familiares en determinadas circunstancias, de la incomunicación y el aislamiento del ser humano del siglo xx cuando éste deja de formar parte de la comunidad de lo (estadísticamente) «normal». La transformación trata además, como otras obras del Romanticismo siniestro, de la alteridad o del carácter de lo que es otro, aspecto éste que le otorga una sorprendente vigencia recién comenzado el siglo xxi. Pero La transformación es más que esto. La transformación es un punto de inflexión, un punto crítico; es más, se trata de un punto sin retorno, un aviso de Kafka a navegantes en el que se

adivina su propia biografía y nos pone alerta de las consecuencias que para muchos puede tener una relación familiar de esta naturaleza.

Kafka nunca se transformó en un espantoso insecto, fue un bicho raro siempre, una rara avis que transformaba su insomnio en arte y sus conflictos consigo mismo en obras maestras, desde muy joven, por cierto. Kafka tenía una relación tensa con su padre, como Grégor; y amaba a su hermana Ottla y a su madre, como Grégor; sin embargo, todo se torna extraño con la finalidad técnica de llamar la atención y con la finalidad literaria y ética de desenmascarar una situación familiar insostenible y anómala. Las ideas de Franz Kafka sobre la familia y la educación de los niños en el ámbito familiar quedan muy claramente plasmadas en el siguiente fragmento de Johnatan Swift que aparece en una de las «Dos cartas de Kafka sobre la educación de los niños» y que, sin embargo, Kafka apoya matizando: «Es a los padres a quienes menos debe confiarse la educación de los hijos» (Brod, 209). Kafka realiza una diferenciación entre la educación verdadera y la educación familiar: «la primera es una cuestión humana, la segunda es una cuestión familiar» (211). También alude a dos tipos de animales: el animal humano (individuo) y el animal familiar. Para Swift: «El niño, si ha de llegar a ser hombre, debe ser sustraído lo más pronto de la animalidad [...] debe ser sustraído de la relación puramente animal» (209). Lo que Swift quiere decir es que toda familia sólo representa en principio una relación animal, un organismo único: «Por eso, escribe, por estar referida a sí misma, no puede salirse de sí misma, no puede crear únicamente de sí ningún hombre nuevo, y si lo intenta por medio de una educación familiar, ello es una especie de incesto espiritual» (210). Este aspecto sugiere si esa conversión de Grégor Samsa en animal no es sino todo lo contrario, es decir, si los que se han convertido en animales o, simplemente, han quedado en la mera animalidad no son los propios familiares asumiendo el autor de La transformación en su otro yo llamado Grégor Sarasa el papel de la pureza animal frente a la hipocresía humana. En La transformación, Grégor Samsa, antes de transformarse en un espantoso insecto, es ya un rara avis, un bicho raro en sentido figurado. Tras la transformación se convierte en un bicho raro, esta vez, literalmente. ¿Y por qué no se convierten en bichos raros los restantes, y hasta cierto punto crueles, miembros de la familia en lugar de él? Por un lado, debido a esta concepción sugerida por Swift de

que el núcleo familiar-animal reporta poco o nada positivo a la educación de los niños; por otro lado, debido a una idea expresionista propia de la época y, a la vez, muy kafkiana: Kafka, como muchos expresionistas, veía en el animal un ser sobre el que se ejercían innumerables abusos, veía una pureza perdida ya por el ser humano, tal y como expresara en algunos de sus dibujos. En ese sentido, el coleóptero en que se convierte Grégor Sarasa estaría más cerca de la pureza que el resto de sus parientes. Ello demuestra que, en realidad, la transformación es una metáfora y que la temática es absolutamente realista. En este cuento todo lo que ocurre es que la pesadilla se convierte en realidad. La transformación, el hecho, no la obra, es, en realidad, un aviso.

Es evidente que la fantasía se halla a la base de la obra de Franz Kafka. La frase de Franz Kafka «la realidad auténtica es siempre irreal» (Janouch, Conversaciones, 261) es merecedora, por tanto, de ser tenida muy en cuenta dado que refleja la fórmula técnico-literaria y hermenéutica que Kafka utilizaría en gran parte de su obra, a saber, la fantasía como medio de expresar y explorar la realidad. Estos significados que exploramos difícilmente se verían acentuados sin el (intensificador) recurso de la fantasía que Kafka utiliza. De haberlo hecho al estilo de los naturalistas del siglo xix, el resultado habría podido ser tan agrio o más que en La transformación, seguro que más lacrimógeno, pero, desde luego, mucho más vulgar e inexpresivo. Por lo demás, el mundo de lo simbólico, del cual Franz Kafka se vale en multitud de ocasiones, produce el efecto de una pluridiscursividad y significación múltiple de la cual carece el naturalismo y, en gran medida, el realismo decimonónico.

Todorov reflexiona en torno a La transformación de Kafka en su libro Introducción a la literatura fantástica. En su último capítulo llamado «La literatura y lo fantástico» habla de La transformación como de «relato sobrenatural» (133), pues un acontecimiento de ese tipo aparece desde el comienzo mismo de la obra. Para Todorov este relato se diferencia claramente de las historias fantásticas tradicionales dado que el acontecimiento extraño comienza en la primera frase de la narración. A lo largo del mismo ese aspecto sobrenatural se va, a su vez, transformando en algo natural, hecho que tiene como colofón un desenlace absolutamente

distante de lo sobrenatural: «En La transformación se trata de un acontecimiento chocante, imposible, pero que, paradójicamente, termina por ser posible. En este sentido, los relatos de Kafka derivan a la vez de lo maravilloso y de lo extraño» (135). Este análisis de los elementos estéticos de La transformación realizado por Todorov revela, por un lado, que tras un acontecimiento chocante, imposible (la transformación) y que tras la estética de lo maravilloso y lo extraño se encuentra lo posible, lo real, la posibilidad de una lectura realista del relato que viene avalada por un desarrollo cada vez más natural y un final que nada tiene que ver con lo sobrenatural del comienzo (tras la muerte de Grégor, el padre afirma que se le pueden dar gracias a Dios. Ese día los tres miembros de la familia lo dedican al descanso y a pasear. Su visión del porvenir se torna optimista; desean mudarse de casa -pues la actual, que había sido escogida por Grégor era poco práctica- y Grete, la hija, despierta a la voluptuosidad al tiempo que los padres afirman que hay que buscarle un buen marido y ella parece estar del todo de acuerdo). En este sentido Todorov afirma: «El acontecimiento descrito en La transformación es tan real como cualquier otro acontecimiento literario» (136). El significado del recurso a esa fantasía consistente en transgredir las leyes de la naturaleza en este tipo de relatos se asienta sobre el hecho de que atraen la atención de una manera mucho más eficaz que otras narraciones relatadas de modo, aparentemente, más realista y además inducen a una mayor conciencia del hecho que, en este caso, es poner de manifiesto una situación familiar anómala, basada en unos pilares poco consistentes.

La transformación de Valeriy Fokin es una película donde, en mi opinión, todo está bien calculado, donde cada uno de los miembros de los distintos equipos tanto técnico como artístico desempeñan una función trazada con tiralíneas. Es más, la ausencia de efectos especiales de última generación y la utilización de todos aquellos medios propios del medio teatral en el que Fokin se mueve, indudablemente, con gran solvencia le dan un sabor especial a la película, dotan al filme de una autenticidad fuera de lo común. En La transformación no hay trucos ni ordenadores; el equipo de producción tuvo que hacer «encaje de bolillos» para que Grégor pudiera caminar por el techo decorando una habitación al revés. La filiación teatral de Fokin queda patente además en que la ma yoría de los actores de este

filme provienen del teatro (Tatiana Lavrova, Lyudmila Polyakova, Love Rudnyeva, Igor Kvasha, Avangard Leontyev).

El ritmo de la película es pausado, que no lento, pero esto no puede ser de otra manera dado que la acción transcurre en el interior de las almas de esa «respetable» familia pequeñoburguesa. Una familia en la que todo transcurre aparentemente normal hasta que un suceso (el que sea, en este caso esa metafórica transformación) transforma no ya a Grégor, que eso es lo de menos -él sigue teniendo los mismos buenos sentimientos hacia su familia-, sino a sus padres y hermana, pasando del amor materno y paterno filial al rechazo y al odio más enconado hasta desear la muerte de Grégor. En toda esta espiral de emociones que caracterizan La transformación es preciso destacar la utilización de la cámara lenta, sobre todo en el momento en que los padres y el jefe de Grégor descubren que éste no es exteriormente como era. La cámara lenta permite ralentizar la acción para que, de ese modo, captemos de manera más cabal la modificación de sentimientos, la sorpresa y, en definitiva, el horror que les causa ese ser, ahora diferente, que debería causar más ternura que temor, como ocurre con algunas de las composiciones de Odilon Redon, como el Hombre cactus o El cíclope, obra curiosamente pintada en 1914, un año antes de que Kafka escribiera La transformación. La cámara lenta capta los movimientos del alma mejor que a velocidad normal, propia de acciones de menor carga psicológica y emotiva.

La fotografía es excelente. Hay planos difíciles de olvidar que se quedan alojados en nuestras mentes tras ver el filme, como el momento en que Grete cose las cortinas para que nadie pueda ver a su hermano y éste rompe la costura para poder ver el exterior, que es lo único que le queda. A continuación la cámara gira para que podamos contemplar el exterior como lo hace Grégor. La iluminación y el color contribuyen tanto a la verosimilitud de la acción como a ese margen razonable a una cierta comercialidad que Fokin le otorga a su filme. Seguramente el blanco y negro hubiera facilitado las cosas, como ocurre en El increíble hombre menguante, sin embargo no se trata de convertir una película en una obra de culto, sino de que llegue a un público más amplio.

Los responsables de los códigos sonoros tenían una labor complejísima por delante. En otro momento comentábamos lo adecuado del Sch¿Snberg expresionista para la música de alguna de estas películas basadas en obras de Kafka. Lo cierto es que Alexander Bakshi capta la complejidad emocional de la acción para trans portarnos a ese mundo donde se entretejen los sentimientos y las emociones más abstrusas y hasta más oscuras de la mente humana. Bakshi, nacido en 1952 en Georgia, es el pionero de una nueva forma de experiencia musical denominada «teatro de sonido», en el que los sonidos reemplazan a las palabras y las acciones están directamente relacionadas con el contenido musical. Pero no sólo la música ejerce un papel fundamental en este filme; el sonido de la lluvia, el agua corriente, el goteo adquieren vida propia y se convierten en parte esencial de la película, como la nieve lo era en El castillo, particularmente en el de Haneke. Bakshi llena con bellos sonidos, como los del agua, y con sonidos inquietantes un espacio donde en cuestión de minutos se pasa de una humana cotidianidad a una situación donde la ternura y la comprensión, el reconocimiento del derecho del que es distinto, se ausentan de manera escalofriante. La transformación sí es una película de horror, y además se trata de un horror real, posible, que te puede estar esperando tras la puerta. Aquí no se trata de un horror plácido, del que hablaran los teóricos de lo pintoresco y lo sublime, como Addison o Burke. Joseph Addison diría de la grandeza de determinados parajes: «Caemos en un asombro agradable; y sentimos interiormente una deliciosa inquietud y espanto» (Addison, 139). Este sería el horror plácido (pleasing horror) con el que Addison describe las consecuencias psicológicas de lo sublime. Pero el horror de La transformación es de orden ontológico, no psicológico.

Pero si hay algo que hay que destacar por encima todos estos aspectos anteriormente citados es la representación del actor Eugeniy Mironov en el papel de Grégor Samsa. Fokin encontró que Mironov era el intérprete ideal para el papel por su parecido psicofísico con Samsa. Mironov tuvo que estudiar trucos circenses para una adecuada interpretación de su papel; además hizo yoga y wushu para conseguir la plasticidad necesaria. Mironov no tiene mucho que hablar en la película, sin embargo su expresividad queda patente a través de sus movimientos (mueve las manos como garras, se arrastra, simula los movimientos de un escarabajo, se desplaza por el

cielo raso, retrocede asustado a cuatro patas, etc.) y de sus gestos. Y con esto llegamos al corazón de la forma kafkiana: el gesto. Mironov no habla, generalmente se expresa en silencio, aunque en ocasiones emite sonidos, realiza movimientos y, en definitiva se comunica a través de gestos. Sus gestos más frecuentes son los de ternura, curiosidad, inquietud, alegría, etc., y para ello no son necesarias las palabras. Se reconoce en esto la inquietud de muchos escritores y filósofos de la época acerca de un lenguaje previo a su comunicabilidad que fue un tema del que se ocupó la fenomenología cuyo más insigne representante fue el moravo Edmund Husserl.

El papel de Mironov es, sencillamente, demoledor. De principio a fin de la película es el gran protagonista en torno al cual gira la trama toda. Y no es que ensombrezca a nadie, dado que cada cual tiene su función y la desempeñan con eficacia; es que Mironov se transforma sin transformarse. Él no es el que cambia; él sigue amando, él sigue disfrutando con pequeñas cosas; él no es, lo que podríamos considerar, un gran hombre, sino un hombre sencillo que quiere cosas simples, pero se ve inserto en un sistema de relaciones anómalo que le pasa factura. Por eso señalaba anteriormente a la transformación como un punto de inflexión, como un aviso a navegantes, como un aviso a todos aquellos que se abandonan a un proyecto ajeno, por cercano que pueda parecer, abandonando, ahora sí, los propios y tomando el timón del destino ajeno demorando el propio. En una escena del comienzo, Grégor entra en su habitación y mira un grabado con tres jóvenes y bellas señoritas. Pues bien, Kafka describe aquella situación así:

> Su habitación, una habitación de verdad, aunque excesivamente reducida, aparecía como de ordinario entre sus cuatro paredes. Presidiendo la mesa, sobre la cual estaba esparcido un muestrario de paños -Samsa era viajante de comercio- colgaba una estampa ha poco recortada de una revista ilustrada y puesta en un lindo marco dorado. Representaba esta estampa una señora tocada con un gorro de pieles, envuelta en una boa también de pieles, y que, muy erguida, esgrimía contra el espectador un amplio manguito, asimismo de piel, dentro del cual desaparecía todo su antebrazo (8).

En la película Grégor también imagina una escena con una dependienta de la que, al parecer está enamorado. Pero Grégor sigue en casa, es el sustento de su familia y cuando deja de serlo, deja de ser de utilidad. Kafka también se vio atrapado en este tipo de sistema de relaciones.

Mónica Zgustova muestra los personajes kafkianos inmersos en situaciones concretas y los relaciona con el «hombre del subsuelo» de Dostoievski:

> El hombre del subsuelo es una prefiguración de los protagonistas anónimos y ansiosos (inquietos) de Kafka que un buen día despiertan y se dan cuenta que las cosas no están como an tes, que ha ocurrido alguna cosa inesperada y extraordinaria; estos personajes se despiertan del largo sueño de la muerte y notan que les ha pasado el más sorprendente de los despertares, el despertar de la conciencia. Desde aquel momento los protagonistas de La transformación y El proceso se convierten en hombres del subsuelo y con esto son juzgados y condenados para siempre. Su confesión es la voz que clama en el desierto, un desesperado monólogo del alma. Su grito de auxilio se extingue por el universo hostil de Kafka.

La transformación (Die Verwandlung). Alemania, 1975.

Director: Jan Némec.

Productora: ZDF y ORF. Duración: 52 minutos. Color: color. Ayudante de dirección: Vera Schamoni. Director de producción: Manfred Lubinski y Thilo Parr. Diseño de producción: Gerd Krauss. Diseño de vestuario: Helga Pinnow-Stadelmann. Decorados: Gerd Krauss. Fotografía: Thomas Mauch y Nicole Gasquet. Montaje: Horst Roí3berger. Maquillaje: Arthur Schramm y Ursula Mrukwa. Música: Eugen Illin. Basada en la novela «La transformación», de: Franz Kafka. Narrador: Dieter Kettenbach. Intérpretes: Heinz Bennent (padre). Zdénka Proncházková (madre). Edwige Piérre (hermana). Achim Strietzel (apoderado). Tamara Kafka (asistenta). Gunnar Holm-Petersen (Grégor). Karl Renar, Alfred Baarovy y Herbert Klein (inquilinos).

Seis y media de la mañana. Día lluvioso. Grégor Samsa despierta, pero ha sufrido una transformación y no puede levantarse para, como cada día, ir al trabajo. Seis cuarenta de la mañana, seis cuarenta y cinco de la mañana. Su familia, a quienes sustenta, comienzan a ponerse nerviosos. Dependen de él. El jefe de Grégor aparece por su casa exigiendo un cambio de actitud. Los padres permanecen junto a él dando todo tipo de explicaciones y la madre, incluso, lo toma por el hombro, como temiendo perder la fuente de su sustento. Cuando Grégor logra abrir la puerta la madre se abraza al jefe de Grégor para, a continuación, después de esbozar una sonrisa tonta, caer desmayada ante la nueva apariencia física de su hijo. El padre cae presa de un fuerte enfado, mientras Grégor va tras su jefe dándole todo tipo de explicaciones hasta que éste se marcha despavorido. El padre de Grégor intenta ahuyentar a su hijo, y la madre, ya recuperada, besa al padre con intención libidinosa. Finalmente, el padre logra recluir a Grégor en su habitación echando la llave.

Hay una comprensiva actitud por parte de su hermana Grete. Los problemas económicos se acumulan, pero la fotografía de Grégor (que es una fotografía de Kafka) sigue presidiendo el salón. Grete y su madre sacan numerosos muebles y enseres de la habitación de Grégor. El padre regresa del trabajo y Grégor que se hallaba caminando por el techo cae encima de la mesa donde se hallan todos los alimentos organizando un gran estropicio. La familia al completo está enfadada con Grégor. El padre le lanza unas manzanas hiriéndolo, al tiempo que la madre come de la manzana, mismo objeto que le sirve al padre de arma letal.

De una aceptable actitud de Grete con su hermano se pasa a una sensación de asco y repugnancia hacia él. La asistenta se burla de Grégor. Finalmente, convierten su habitación en una especie de trastero-basurero donde va a parar todo cuanto estorba. Curiosamente la fotografía de Grégor-Kafka continúa colgada en el salón.

Los problemas económicos les empujan a alquilar una habitación a tres caballeros a los que ofrecen pensión completa con suculentas comidas, mientras ellos comen sencillos platos en la cocina. Grete, incluso, llega a tocar el violín para ellos, como complemento al mimo del que gozan estos

tres caballeros en esa casa. Grete aún no puede tocar muy bien, pero el interés de los caballeros gira no solamente en torno a la Grete intérprete, sino a la Grete que sale de la adolescencia para ir convirtiéndose en mujer. Y aparece Grégor, en medio de clímax generado por esa mezcla de musicalidad y erotismo suscitado por Grete. Los caballeros huyen y la incipientemente admirada Grete se muestra muy enfadada.

Una mañana, la asistenta encuentra a Grégor muerto. Llama a la familia para, a continuación, limpiar la estancia donde se encontraba conminado. Le desincrusta la manzana que su propio padre le lanzara certeramente y se apresuran a mostrar a los tres caballeros el cadáver de Grégor para que, en adelante, sepan que no deben de inquietarse por su presencia. Los caballeros, que se hacían ilusiones con Grete se marchan ahora tras unas duras palabras del padre.

La madre se despide con un ridículo adiós del retrato de Grégor-Kafka y la familia se abraza formando un círculo: es el comienzo de una nueva vida para ellos. Imaginan, delante del retrato de Grégor-Kafka un paseo con sus mejores galas por la ciudad. Es el momento de que Grete empiece a pensar en encontrar un buen marido.

Esta adaptación de la obra de Kafka por parte del director checo jan Némec es un buen complemento a la elaborada adaptación de Fokin, previamente analizada. La transformación de Némec tiene sus propias virtudes respecto a otras versiones y, eso sí, deja clara la vocación autobiográfica de Kafka en su obra original puesto que la fotografía que preside el salón de la casa de la familia Samsa es la de Grégor, sí, pero no es otro que Franz Kafka. Con ello Némec no deja espacio a la interpretación: Grégor es Kafka y Kafka es un tipo de Grégor, es decir, de extraño bicho doméstico, de gran utilidad para la familia hasta que deja de ser útil.

La solución plástico técnica que plantea Némec para representar al dichoso coleóptero es tan buena como la de Fokin, siendo radicalmente distinta. Si en Fokin, acertadamente, Grégor no es representado como un insecto, sino como un hombre con movimientos y forma de vida de insecto, en la adaptación de Némec Grégor, simplemente, no se ve. Es a través de él

el modo en que nosotros podemos seguir la acción. Esto trae consigo una cuestión de verdadero interés y audacia: las decenas de planos imposibles que aparecen en escena. Es a mi juicio el gran acierto de la película de Némec. Si el gran pintor expresionista Franz Marc nos hace contemplar el mundo a través de los ojos de los animales que representa, Némec viene a hacer algo similar. La diferencia radica en la «dignidad» de los perros y caballos de Marc en contraposición a la falta de dignidad de una cucaracha, lo cual actúa como intensificador para lograr ese cortocircuito en el espectador que lo haga ponerse en la piel (valdría decir, es esqueleto, que en los insectos es externo) de Grégor y llegar a sentir la complejidad de la situación.

Llama la atención que si bien en El proceso de Welles los techos aparecen excesivamente bajos para intensificar la sensación de angustia, Neméc en una acertada escena en la que la madre entra a la habitación de Grégor con Grete nos plantea un techo que se encuentra extremadamente distante del suelo, como algo ya inalcanzable. Grégor, o está en el suelo, a un nivel infrahumano o en el techo, tan distante de suelo que alcanza niveles sobrehumanos. Los ojos de los dos polos padre-madre-Grete y los de Grégor ya nunca van a estar a la misma altura de manera que o en picado o en contrapicado, Grégor ya nunca estará en la misma situación, aunque siga siendo el mismo, con diferente forma. Los cámaras, Thomas Mauch y Nicole Gasquet hacen, sin duda, un gran trabajo. También la cámara al hombro le da en muchas escenas una dinamicidad asombrosa.

La música de corte expresionista contribuye decisivamente a ese ambiente oprimente del primer tercio del siglo xx en el que el propio Arnold Sch¿5nberg, así como Berg o Webern, desarrollaran su nueva visión de la composición. Una época de entre guerras caracterizada por la alargada sombra de la Primera Guerra Mundial, la Revolución rusa, el antisemitismo rampante, y el camino que se iba trazando y que culminaría con la fatalidad histórica que representa el ascenso al poder de Hitler y la Segunda Guerra Mundial. Si la Ilustración nos ofrece bellas composiciones como la Novena de Ludwig van Beethoven (el Himno a la alegría) o las bellas sinfonías de Mozart, el primer tercio del siglo xx nos ofrece dolor, El grito de Munch como preludio y el Expresionismo de Schúnberg o la Nueva Objetividad de

Grosz o Dix. Kafka, que pertenece a la generación expresionista, no vive fuera de su tiempo, todo lo contrario, acumula toda la negatividad de la época y en lugar de evadirse derrama sobre las conciencias el ácido generado en las fábricas donde se concentra el poder y la injusticia llamando nuestra atención sobre los distintos ámbitos de poder, uno de ellos la familia y la hipocresía de la que puede llegar a hacer gala.

La transformación del Sr. Samsa (The metamorphosis of Mr. Samsa). Canadá, 1977.

Diseño, animación y dirección: Caroline Leaf.

Técnica: Animación de arena de playa sobre fondo de luz.

Productora y distribuidora: National Film Board of Canada Production. Duración: 10 minutos. Productor/es: American Film Institute en asociación con The National Endowment for the Arts. Sonido: Norman Roger. Re-regrabación: Michael Descombes. Basada en la novela «La transformación», de: Franz Kafka.

Este corto de animación de arena de playa sobre fondo de luz representa una de las primeras incursiones de cine experimental en el mundo que Kafka concibiera, pues data de mediados de los años setenta. Caroline Leaf, la directora, fue quien desarrollara esta técnica donde, evidentemente, lo importante es el efecto diferencial que puede causar sobre la apreciación de la obra. Parece claro que con un medio tan distinto los efectos tienen que ser también muy distintos, pero no seamos ingenuos, distintos, no menores.

Hablar de Caroline Leaf (Seattle, 1946) es sinónimo de auténtica creatividad y experimentación en su campo. En 1984 se reunieron en L.A. cincuenta críticos y cineastas nombrados por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood para determinar cuáles eran las mejores obras de animación de todos los tiempos. Caroline Leaf y su obra The street quedaron en segundo lugar, por delante del mismo Walt Disney. Leaf ha conseguido a través de sus investigaciones, experimentación con distintos materiales y aplicación de técnicas artesanales mantener una línea

creativa dentro de la animación que se desmarca de las directrices comerciales que tienen en los programas informáticos y en la animación digital su base. Las técnicas que utiliza Caroline Leaf son de lo más diversas: pintura sobre cristal (Orfeo, de 1972), pintura con glicerina (The street, de 1976) o la arena de playa (The metamorphosis of Mr. Samsa, de 1977).

La gran diferencia pues entre esta técnica y otras más convencionales radica en que representa una nueva forma de expresividad. Los objetos llegan a tener el mismo grado de movimiento que los personajes-objeto. Temblorosos e inestables, todo se mueve, aparece y des-a-perece, y es engullido por la arena. Los personajes presentan un mínimo de caracteres, aunque los ojos, las manos y los brazos nos indican todo cuanto hemos de saber. La expresividad a través de la arena se presta perfectamente a la deformación e intensificación de determinados aspectos además de propiciar la creación de una atmósfera que enfatiza las sombras y reduce casi a su mínima expresión el detalle con objeto de transmitir el complejo mundo kafkiano. La austeridad de medios redunda en una mayor eficacia y rotundidad en el mensaje, con lo cual la duración puede ser menor. También el juego ilusionista de bi y tri dimensionalidad contribuye al objetivo de la directora: centrarse en lo esencial, ir a la cosa misma dando de lado al ropaje externo que apenas contribuye a una aprehensión cabal del asunto.

La expresividad queda intensificada también gracias a los códigos sonoros. Desde el comienzo del corto en que suena el despertador de Grégor; el exagerado tono de voz de su jefe cuando va a buscarlo a casa por haber faltado al trabajo, el sonido de la maquinaria del reloj; el sonido de la lluvia o el del fuego que calienta el ahora frío hogar de los Sarasa y, finalmente, las dos composiciones interpretadas por Grete reconducen la trama a cotas insospechadas de expresividad. La experiencia de la animación con arena se encontraría a medio camino entre la pintura y el cine, lo que le otorga un status especial dentro de la incesante renovación de los códigos expresivos en el seno de las artes

Caroline Leaf, finalmente, opta por un final distinto a la del original de Kafka. Los padres siguen su vida y aparecen junto a la chimenea, mientras

Grete interpreta una triste y melancólica com posición que entra en el alma del coleóptero a través de sus oídos humanos tranquilizándolo, pero dejándolo en su lugar mientras sus padres siguen con sus labores cotidianas.

Metamorphosis (La transformación). Gran Bretaña, 1987.

Director: Jim Goddard.

Técnica: teatro filmado.

Productora: Producida en asociación con Christopher Malcolm para Viva Theatre Productions. Productor: Martyn Auty. Productor asociado: Alex Gohar. Director de producción de escenario: Steven Berkoff. Manager de producción: Jacinta Peel. Asistente de producción: Jackie Wright. Vestuario: Jacqueline Parry. Fotografía: John Corby y Rodney Taylor. Diseñador gráfico: Michael Graham-Smith. Sonido: Brendan Shore. Iluminación: Rod Litherland. Maquillaje: Lesley Rawstorne. Música: Richard Hartley. Guión: Steven Berkoff . Adaptada para la televisión de Steve Berkoff's Stage Production. Script: Valeriy Ryan. Basada en «La transformación», de: Franz Kafka. Intérpretes: Tim Roth (Grégor Samsa). Steven Berkoff (Padre de Grégor). Linda Marlowe (Madre de Grégor). Gary Olsen (Jefe y huesped). Saskia Reeves (Grete).

La metamorfosis de Jim Goddard fue rodada para la televisión (se pudo ver en el programa de la BBC «Noche de teatro») y se basó en la que originalmente fuera una obra de teatro de Steven Berkoff, conocido, entre otros papeles, por su actuación como uno de los policías que interrogan al protagonista de La naranja mecánica, de Stanley Kubrick.

El director Jim Goddard ha trabajado, fundamentalmente, para la televisión, realizando numerosísimos episodios a lo largo de varias décadas y dirigiendo algunas películas como Aguila roja (1994), El espía imposible (1987), Shanghai surprise (1987) o Historia de dos ciudades (1980).

Pero si hay una estrella que brilla con luz propia, además de Bierkoff, es Tim Roth en el papel de Grégor Samsa. Un artículo en Newsweek sostenía

que este telefilme fue el que lanzaría a Tim Roth como superestrella del cine. Su papel es, sencillamente, magistral. Tim Roth, en el papel de Samsa, se pregunta una mañana tras despertar «qué me pasa». La caracterización de Samsa se convierte en precedente del Grégor Samsa de Valeriy Fokin pues Goddard, junto con Bierkoff, prescinden de la aparatosidad de un disfraz que «asemeje» al protagonista a insecto alguno. Literatura, cine y teatro son cosas diferentes. Con razón Goddard-Bierkoff y Fokin provienen del teatro, donde los medios expresivos son otros y la imaginación tanto del director como la del espectador precisan de una mayor actividad que la del cine al uso.

La fuerza de este, en realidad, teatrofilme que sin duda se vale de algunos trucos ajenos al mundo del teatro, radica no tanto en el argumento de la obra, bien conocido ya, sino en la capacidad intrínseca de expresividad propia del teatro. Así, la voz y los sonidos que en ocasiones emite Tim Roth, sin doblaje, por supuesto, así como los movimientos propios de una cucaracha sitúan al protagonista en un plano infrahumano que unido a sus sensaciones, pensamientos y reflexiones humanas producen un efecto escalofriante difícilmente conseguible de otro modo.

El decorado, vestuario, maquillaje, estilismo, etc., difieren en los distintos momentos de la obra convirtiéndose en aspectos que acentúan el dramatismo de la acción. Tanto al comienzo como al final la familia se encuentra feliz, y no es sino cuando surgen los problemas cuando opera esta transformación, transformación de todos ellos: la de Grégor por avatares de destino, la del resto de la familia como consecuencia de una emergencia, un salir a la luz, un des-ocultamiento del carácter hipócrita en ocasiones de determinadas relaciones interpersonales y familiares. Existen, pues, dos vertientes caracteriales: por un lado, las escenas felices con un tipo de caracterización determinado, y la situación que comienza con la transformación de Grégor, seguida de la transformación de sus padres y hermana. Esta última caracterización de todos ellos, en particular la de la madre y la hermana se tornan siniestras. De un decorado normal, propio de una época estable, a un decorado de corte expresionista propio de una época tempestuosa. De un vestuario normal a un vestuario siniestro, de un maquillaje normal a un aspecto gótico con peinados tipo Familia Adams.

Las luces y sombras, los focos dirigidos ora a lugares ora a personajes producen una suerte de emanación de expresividad muy intensa, lo que unido a los movimientos mecánicos que, en ocasiones, realizan los padres y la hermana de Grégor crean una atmósfera inquietante y hasta terrorífica.

El director consigue cargar más las tintas sobre lo horrible de la situación que sobre lo horrible de los acontecimientos aislados. La imagen que trasmite La metamorfosis de Goddard no se centra en acontecimientos aislados que son de una extremada gravedad, -como la escena en la que el padre de Grégor incrusta una manzana en su exoesqueleto, que a la larga le produce la muerte-, sino en lo horrible de la situación que vive Grégor y la verdadera transformación que es la que opera en sus padres y hermana. Porque insisto, Grégor no cambia, su aspecto físico sí, él no; quienes se transforman son sus familiares. Grégor no soporta ver al huésped humillar a su familia o percibir que el huésped quiera aprovecharse de su hermana, su corazón y sus buenos sentimientos siguen intactos, quienes se han transformado son los demás. Paradójico.

Finalmente, el papel y la caracterización de los personajes es muy adecuada de acuerdo con el medio del que se trata. Así, Gary Olsen, tanto en el papel del jefe de Grégor como en el papel de huésped es histriónico, exagerado, sí, pero intensifica la expresividad de las escenas en que aparece hasta el punto de convertirse en personaje central, que acapara la atención desplazando a los demás personajes. Hay una escena no exenta de cierta comicidad en la que Grete se hace responsable de un extraño sonido emitido por Grégor, al que el huésped no debe de conocer o se marcharía; posteriormente, la madre de Grégor se hace responsable de otro sonido emitido también por Grégor explicando a través de la mímica que no era sino una flatulencia. Es, con mucho, el contrapeso cómico del resto de la obra. Por otro lado, Bierkoff, el gran mentor de la obra, se muestra contundente y recuerda por sus rasgos y personalidad al propio Hermann Kafka que bien podría ser, de alguna manera, el padre de Grégor. Y Tim Roth, con veinte años menos, sencillamente completa una obra lúcida, expresiva, que produce unas sensaciones en el espectador muy distintas a las que produce el otro medio artístico que es el cine, en mi opinión, hermano menor con, al menos, tres mil años menos de historia.

La pesadilla de Grégor Samsa. Metamorfosis (Grégor Samsa Remalma: Metamorphosis). Hungría, 2004.

Director: Orbán Péter.

Técnica: Animación.

Duración: 9 minutos y 46 segundos.

Sinopsis: Este es el primer trabajo corto de animación de Orbán Péter que fue realizado para conseguir su graduación en la Academia Húngara de Bellas Artes (Hungarian Fine Arts Academy) en 2004. Se trata de una ficción en torno a lo que ocurre en la mente de Grégor Samsa antes de transformarse en un espantoso insecto; justo antes de que suene el despertador para levantarse.

Las imágenes de este trabajo son realmente impactantes recogiendo aspectos de distintas mitologías hasta llegar a los momentos previos a la transformación de Grégor. La transformación es, si cabe, lo más espectacular de este corto. Orbán Péter modela el rostro de Grégor mostrándonos los diferentes estados anímicos y sensaciones que el protagonista de la metamorfosis va experimentando tras la ingesta accidental de un escarabajo que se introdujo en su boca mientras dormía. Finalmente, Grégor despierta con un espantoso... grito, como el de Munch como preludio -en ambas obras representativas del arte de finales del siglo xix y principios del siglo xx- a lo que les tocaría vivir, a ellos y a muchos de su generación.

La música de Holst, Rachmaninov y Sacrifice, representan parte de unos códigos sonoros muy adecuados al tono dramático de la historia.

Péter le dedica este trabajo a su padre, habiendo sido Nagy Péter el modelo que sirvió para representar a Grégor Samsa.

La transformación. España, 2004.

Director: Fran Estévez.

Productora: Estévez Seven en asociación con Producciones Vigo. Distribuidora: Hipotálamo films. Duración: 19 minutos. Color: blanco y negro, y color. Productor ejecutivo: Casimiro Estévez. Productor asociado: Fernando Marcote. Ayudante de dirección: Manuel Pena. Ayudante de producción: Manuel Mosconi. Director artístico: Hugo González. Vestuario: María Isabel García. Director defotografía: David Hernández Luis. Montaje: Fran Estévez. Maquillaje y peluquería: Sonia Méndez y Pilar Matías. Sonido y música: Fran Estévez. Guión: Fran Estévez. Basada en «La transformación», de: Franz Kafka. Intérpretes: Nacho Castaño (Grégor Samsa). Cristal Álvarez (Grete Samsa).

Las adaptaciones de las obras de Kafka adquieren todo tipo de forma: desde las más fieles, en lo posible, hasta visiones muy subjetivas que basándose en el original del autor checo sirven para dar forma a las ideas que sobre los más variados temas poseen los cineastas. Ambas posturas son, sin duda, legítimas. Siendo así, la obra de Kafka se convierte en excusa para la creación y un modo adicional de llamar la atención sobre las propias inquietudes del artista.

La transformación del cineasta Fran Estévez es una adaptación que estéticamente sigue muchos de los parámetros expresionis tas, pero que, sin duda ha buscado un lirismo más acorde con las ideas del propio director que con la visión kafkiana de la literatura.

Narrada en primera persona, narrador y cucaracha tienen un mismo referente. Inclusive tras la muerte de Grégor prosigue el narrador. El narrador, de este modo, adquiere un doble papel, el de superviviente para dejar constancia de lo ocurrido y el del personaje al que interpreta. Pero además, el narrador describe con todo lujo de detalles su situación y con una serenidad pasmosa, dadas las circunstancias, los acontecimientos que se van sucediendo. Opina, explica, describe, deja, en realidad, pocos cabos sueltos y ningún espacio a la interpretación. No hay silencios ni situaciones que te hagan reaccionar de un modo u otro.

La transformación de Estévez es, en realidad, la descripción lírica del final de un idilio entre hermanos que se consuma con la mayoría de edad,

por así decirlo, de Grete.

Él nombre de ¿rete nos retrotrae en esta versión a la biografía de Kafka. Grete Bloch fue amiga de Felice Bauer, la novia de Franz Kafka. Con Grete, al parecer, llegó a tener un hijo al que nunca conoció y no deja de ser curioso que con quien mantuvo una relación tan especial se convierta en el relato en su hermana y en la adaptación de Estévez en un personaje tan central que barre a los padres casi por completo de la narración.

La película tiene sus virtudes: angulaciones típicamente expresionistas, primerísimos primeros planos, una decoración con puertas y ventanas deformadas que recuerdan al Gabinete del Dr. Caligari, los claroscuros y dibujos contribuyen a crear una atmósfera antigua que deja paso tras ser herido de muerte el coleóptero al uso del color y la emancipación de Grete así como el consuelo de la familia toda tras el fallecimiento de Grégor.

Informe para una academia. España, 1975.

Director: Carlos Mira.

Modalidad: teatro filmado.

Coproducción: Instituto Alemán de Madrid y TVE. Duración: 39 minutos. Estreno: Teatro de La Zarzuela (Madrid). Color: color. Ayudante de dirección: César Pico. Director de producción: Beni Matías. Ayudante de producción: José Luis Asunción. Director defotografía y cámara: Juan A. Ruiz Anchía. Montaje: Alberto Magan. Grabación: Regson. Sonido: José Nogueira y Pepe Lumbreras. Maquillaje: Mariano García. Decoración: María Victoria Real. Guión: Diana Ci lento. Basada en el relato «Informe para una academia», de: Franz Kafka. Intérprete: José Luis Gómez.

En Informe para una academia el protagonista presenta un informe sobre su simiesca vida anterior. Kafka en este magnífico relato trata un tema muy kafkiano: el del individuo con una personalidad (o naturaleza) determinada -distinta a la que de él se espera en sintonía con un mundo determinado- que se enfrenta ante la sociedad del éxito (adaptación).

Imaginemos una persona tal. No se siente interesado en cumplir el rol que le es asignado, lo que de él se espera; no siente la necesidad de integrase en una sociedad que le disgusta por distintas razones y en la que, eso sí, tiene que vivir. Pues bien, dicho individuo sólo puede sobrevivir de ese modo mientras nadie intente inmiscuirse en su vida. Esa vida se torna solitaria y marginal en el momento en que pretende ser aceptado con sus peculiaridades por la sociedad, pero entonces, al romper de algún modo con lo establecido y persistir en su posición rechazando comportarse del modo en que se espera de él, se convierte en un monstruo que amenaza al orden establecido. Hay dos soluciones al conflicto: una es seguir por los cauces que se ha propuesto, desoyendo los consejos del entorno; el final será, con toda probabilidad, trágico si es que pretende vivir en sociedad, conservando su esencia. Hay otro camino, pero no constituye una solución, que consiste, y éste es el tema de «Informe para una academia», en hacerse pasar por humano-social, es decir, adaptándose y haciendo lo que se espera de él desprendiéndose en cierto modo de lo que era o pretendía ser. Retrotraigámonos. Al rechazar una sociedad que no le gusta se había convertido, de algún modo, en un monstruo, en un «bicho raro». Ahora que ya tiene ese marchamo, tiene que buscar una solución. Como no la hay, salvo el aislamiento o algo peor, una vida sin poder ser vivida, tiene que buscar una salida que es la que busca el protagonista del Informe:

> Naturalmente hoy sólo puedo transmitir lo que entonces sentía como mono con palabras de hombre, y por eso mismo lo desvirtúo [...] No tenía salida, pero tenía que conseguir una: sin ella no podía vivir [...] Intencionadamente no digo libertad [...] No, yo no quería libertad. Quería únicamente una salida: a derecha, a izquierda, adonde fuera [...] Repito: no me cautivaba imitar a los humanos; los imitaba porque buscaba una salida; no por otro motivo [...] Y aprendí, estimados señores. ¡Ah, sí, cuando hay que aprender se aprende; se aprende cuando se trata de encontrar una salida! ¡Se aprende de manera despiadada! (Obras completas, 1153, 1983).

El mono del relato dice: «alguien que fue mono se incorporó al mundo de los humanos y se instaló firmemente en él» (1153).

En otras palabras, se trata de una situación en la que alguien que no aceptando una sociedad que le disgusta o con la que no se siente identificado pretende conservar su individualidad. Por esa misma razón puede ser rechazado, la sociedad se tornará hostil y apretará tanto que si sigue intentando reafirmar su postura tendrá serios problemas; no tiene más remedio que buscar una salida, otra solución es imposible. Tal salida reside en la aceptación de unas reglas que rechaza y sin las cuales no es posible vivir entre los «humanos». De la solución a la salida, creando sus propias madrigueras... El protagonista del «Informe para una academia», además de ser un pobre híbrido -condición ésta compartida por numerosos humanos que sienten no saber muy bien qué son-, bien podría ser el propio Kafka, pero también millones de personas en todo el mundo que buscan una salida airosa a su condición de yectos más que esa quimera llamada libertad. Esa salida tiene un nombre en el mundo actual: adaptación o asimilación, conceptos acuñados por la ciencia originarios de la teoría de las especies darwiniana según la cual sobreviven los mejores o los que mejor se adaptan. Si la solución a los problemas existenciales pasa por tener que adaptarse como si de una especie en lucha por su existencia se tratara, es obvio que al hombre no se le estaría tratando como tal, sino como especie en vías de extinción. Nuestro mundo, pues, no habría dado el salto cualitativo bestia/hombre, sino que permanecería en su estadio originario con aspiraciones de devenir hombre. Como tal aspiración existe, es un hecho, el hombre ha de buscar una salida, de ahí la vigencia del pensamiento de Kafka que utiliza al mono del «Informe para una academia» reivindicando los derechos del hombre en cuanto tal.

Esta adaptación de teatro filmado dirigida por el valenciano Carlos Mira y protagonizada por José Luis Gómez logra el reto más difícil al pasar de la literatura al teatro con un personaje tan singular: la verosimilitud, la credibilidad a través de la interpretación con un actor. En la literatura los autores dejan volar nuestra imaginación, confían en que cada cual en su mente les dé un aspecto final a los personajes tras unas indicaciones mínimas acerca de su aspecto, indumentaria y gestos, pero la palabra final la tiene el lector. Por eso, pasar del negro sobre blanco al escenario supone un ejercicio hermenéutico de primer orden por parte del director y el equipo técnico, que puede ser afortunado o un completo fias co. José Luis Gómez

cosechó un rotundo éxito en el estreno. José Luis Gómez, quien afirma «que la libertad no existe», en plena sintonía con el mono del Informe para una academia, toda vez que no se halla donde quiere, en la selva, representa con solvencia al mono. Él extrajo de su imaginario cómo debían de ser los movimientos que debía realizar en cada momento, y le bastaron un par de sesiones en el zoo para recoger algunos otros movimientos de mandriles, chimpancés y otros monos de menor tamaño. Su interpretación aúna texto y cuerpo; la expresión plástica que tanto llamara la atención del propio Kafka se convierte a través de la interpretación de José Luis Gómez en la base, junto con el lenguaje y la voz, capaces entre todas de trasmitir una determinada tensión y emotividad.

Informe para una academia trata de un mono, aunque metafóricamente, de cualquiera de nosotros. Pero hubo un grabado llamado Ciencia de Alfred Kubin, uno de los amigos de Kafka, anterior a la redacción de Informe para una academia, en el que un mono con un libro bajo el brazo pasa por encima de un ser humano estudiándolo. Nos encontramos, una vez más, con la sombra kubiniana planeando sobre la obra de Kafka.

Kafka. USA, 1991.

Director: Steven Soderbergh.

Productora: Pricel Baltimore Pictures. Distribuidora: Miramax Films. Duración: 98 minutos. Estreno en Los Ángeles: 4/12/1991. Color: blanco y negro y color. Productor: Stuart Cornfeld y Harry Benn. Productor ejecutivo: Paul Rassam, Mark Johnson. Ayudante de dirección: Guy Travers, Jiri Ostry. Diseño de producción: Gavie Bocquet. Decoración: Joanne Woollard. Director artístico: Les Tomkins y Jiri Matolin. Vestuario: Iva Bartova. Diseño de vestuario: Michael Jeffery. Director de fotografía: Walt Lloyd. Montaje: Steven Soderbergh. Grabación y montaje de sonido: Larry Blake y Mark Mangini. Sonido: Paul Lendford. Maquillaje: Allen Weisinger. Música: Cliff Martinez. Guión: Lem Dobbs. Basada en: retazos de distintas obras de Franz Kafka. Casting: Susie Figgis. Intérpretes: Jeremy Irons (Kafka). Theresa Russell (Gabriela). Joel Grey (Burgel). lan Holm (Dr. Murnau). Jeroen Krabbe (Bizzlebek). Armin Mueller-Stahl

(Inspector Grubach). Alec Guinness (Jefe de oficinistas). Brian Glover (Henchman). Keith Allen (Asistente Ludwig). Simon McBurney (Asistente Oscar). Matyelok Gibbs (Conserje). Robert Flemyng (guarda del archivo). Ion Caramitru (anarquista solemne). Hilde Van Meighem (mujer anarquista). Jan Nemejovsky (anar quista bigotudo). Toon Agterberg (joven anarquista). Maria Miles (Anna). Vladimir Gut (Eduard). Emil Wolk (hombre bajo el microscopio). Josef Abraham, Guy Fithen, Ondrej Havelka, Zuzana Halustokova, Lenka Korinkova, Petr Lepsa, Leon Silver, Debora Weston (amigos de Kafka). Jan Slovak (hombre del bar).

Sinopsis: Jeremy Irons desempeña el papel de un ficticio Franz Kafka que vive en Praga en 1919. Durante el día, Kafka trabaja en una gran e impersonal empresa de seguros. Por la noche dedica su tiempo a escribir historias acerca de hombres a los que les ocurren extraños sucesos o se ven envueltos en extrañas situaciones. Aunque el protagonista es un hombre tranquilo y solitario, su vida da un giro cuando descubre que su amigo Eduard Raban ha sido encontrado muerto en el río. Kafka es interrogado en el transcurso de la investigación por el inspector Grubach, tras lo cual Kafka decide investigar lo ocurrido por su cuenta, poniéndose en contacto con Gabriela, la novia de su amigo muerto, que pertenece a los círculos anarquistas de Praga. Kafka sigue las pistas hasta el castillo, un majestuoso, aunque extraño lugar en el que Kafka descubre lo que se oculta bajo la apariencia de orden, encontrándose con el siniestro Dr. Murnau, que pretende a través de investigaciones con seres humanos y la manipulación de su cerebro conseguir personas eficientes, que obedezcan, pues lo primero es, según él, la fisiología y tras ello la ideología. Una vez descubierta la verdad, Kafka destruye la ciudadela desde donde se ejerce el poder y, transformado gracias a esa experiencia, vuelve a la realidad de Praga.

Steven Soderbergh (Bubble, Solaris) construye en su Kafka un thriller preñado de referencias biográficas y literarias en un original ejercicio mezcla de realidad y ficción para iniciados si de entender todas las referencias se tratara. Kafka no es, por tanto, un biopic al uso, a pesar del título, pero tampoco es ajena a los avatares biográfico-literarios del autor checo en lengua alemana. Es quizás en esto donde radica la originalidad de la película siendo, en realidad, la gran aportación de Soderbergh. La mezcla

de aspectos de su vida y obra es una interesante apuesta hermenéutica, pues una obra, por regla general, puede ser perfectamente leída o interpretada sin referencias a quien la concibiera. El caso de Kafka trastoca en gran medida esa visión, siendo difícil separar ambas por más que no sea en modo alguno necesario saber nada de Franz Kafka para disfrutar y descubrir la gigantesca proyección de sus relatos y novelas en el marco de la literatura universal.

Kafka perteneció a la generación expresionista donde podemos ubicar -eso sí, con todas las reservas-, a muchos otros autores de la talla de Arnold Schúnberg, Fritz Lang, Wiene, Wegener, Pabst, Kandinsky, Kubin, Kirchner, Dix, Barlach, Dúblin, Hasenclever, Trakl, Benn, etc., etc. De ahí que Soderbergh incluya guiños en la película a estos autores a través del Dr. Murnau, en clara referencia al manipulador Dr. Mabuse (un personaje de ficción creado por el escritor luxemburgués Norbert Jacques, popularizado posteriormente en las tres películas que el director de cine austriaco Fritz Lang rodara para la UFA), del Barrio Musil, o en la creación de esas «personas eficientes» por parte del Dr. Murnau en referencia al robot antropomorfo de Metrópolis. Pero más allá de esos homenajes velados al Expresionismo, la propia técnica cinematográfica de Kafka está cercana a postulados expresionistas. Por otro lado, las referencias a las obras de Kafka quedan patentes en los nombres de determinados personajes de la película, como la señorita Rossmann (Karl Rossmann es el protagonista de su novela América), Erlanger (personaje de El castillo), detective Grubach (en referencia a la casera de Josef K., en El proceso), con lo que quedan representadas sus tres novelas más conocidas. En la película hablan, además, de un personaje que se convierte en un insecto (La transformación), de La colonia penitenciaria; aparecen, además, los asistentes Oskar y Ludwig en la oficina de seguros donde trabaja el funcionario Kafka (en clara referencia a los extraños y sugerentes ayudantes basados en Ártur y Jeremías de El castillo), etc., etc. Los apuntes biográficos son numerosos: el despotismo paterno, su trabajo como funcionario, su actividad literaria nocturna, su compromiso con Felice Bauer, su amistad con alguien que lee su escritos, a quien le pide cuando va a entrar en el castillo para hacer sus averiguaciones que si no regresa queme sus escritos, en clara referencia a su albacea Max Brod, etc. Y finalmente, una vez dentro del castillo se ve envuelto en una situación kafkiana como

característica fundamental de su obra. Soderbergh convierte al funcionario Franz Kafka en protagonista de una historia ficticioreal, es decir, en una ficción para la película basándose en aspectos biográficos-literarios del autor checo.

Armado con toda la artillería kafkiana a la que es posible recurrir en hora y media de metraje, Soderbergh, hace uso, unas veces con más criterio, de determinados aspectos claramente kafkianos como los de la defensa de las leyes por el simple hecho de ser leyes seculares: «¿Para qué sirven los archivos si no se pueden consultar?, pregunta Kafka. Estas leyes rigen desde hace siglos, ¿no du dará de ellas?, responde el responsable de los archivos.» En otras ocasiones deambula entre recursos muy manidos beneficiados, sin duda, por una magnífica fotografía y una técnica depuradísima que salvan a la película del naufragio. En determinados aspectos, por tanto, la película de Soderbergh es sugerente y original, sin embargo, aunque esto no sea poco, la película no da mucho más de sí; no termina de cuajar y redondearse la visión que Soderbergh posee sobre Kafka. El filme es, a ratos y como mucho, un planfleto anarcoide con personajes de iconografía consagrada y canónica. A esto, sin duda contribuye el hecho de que Franz Kafka mantuviera relaciones con los círculos anarquistas praguenses capitaneados por Michael Mares, entre los que se encontraba también el borrachín, autor de Las aventuras del bravo soldado Schwejk, Jaroslav Hasek, unos anarquistas simpáticos que, probablemente, poco tengan que ver con estos anarquistas de libro con los cuales cuesta pensar que Kafka se involucrara.

El espectador, sobre todo el no iniciado en la obra de Kafka, asiste indefenso a un bombardeo aleatorio, inmisericorde, a menudo incomprendido de referencias kafkianas entreveradas con otras de naturaleza extra kafkiana. Podríamos identificar ciertas coherencias dentro del caos de lo inmotivado: podríamos decir que Soderbegh es anárquico hasta las últimas consecuencias en el pequeño ámbito de su película, puesto que trata de crear un armazón ideológico anárquico (no comunicado ni explicitado al espectador, en cualquier caso) para una acción fílmica anárquica.

Tiene que ser difícil acercarse mediante el cine a un personaje como Kafka, a un universo en el que las preguntas más comunes (sobre todo la de por qué) violarían las más elementales leyes de una termodinámica particularísima. Pero Soderbergh, quién sabe si por un prurito de soberana equidistancia, por imprevisión o por simple epidermismo, no ha sabido, vadeando -eso sí- las corrientes mortales del cine pedagogista, llegar a los fértiles paisajes de lo Motivado (sí, incluso cuando se habla de Kafka) sin que le duelan prendas y sin que todo se vea reducido a un vano pimpampum esteticista.

Description of a struggle (Descripción de una lucha). USA, 1993.

Director: Tony Pemberton.

Productor: TOny Pemberton. Dirección artística: Amy Sillman. Diseño de vestuario: Kim Mooney y Karen Small. Fotografía: Marco North y Tony Pemberton. Montaje: Tony Pemberton. Música: Brian Patton. Guión: Tony Pemberton. Basada en «Descripción de una lucha», de: Franz Kafka. Intérpretes: Parker Posey (Wanda). Tony Pemberton (Fritz). Chris Marstall (Orante). Douglas Steams (Baachus).

Nos ocupamos ahora de Descripción de una lucha, una complejísima novela corta escrita alrededor de 1906, justo en los primeros compases del siglo xx, injustamente olvidada a no ser que haya sido condenada al ostracismo por su complejidad. Creo, por tanto, que el problema radica en que o no se la ha entendido o se la ha considerado de manera totalmente injusta como una obra menor. No lo es. De hecho es una de las obras más interesantes de Kafka y representa un auténtico ejercicio hermenéutico de primer orden. De ahí que nos detengamos en esta obra de manera especial, como lo hicimos al comienzo del libro en relación a El proceso.

Descripción de una lucha es uno de esos textos complejos que abordan de manera radical la cuestión más importante para nosotros: la de nuestra existencia y el camino que debemos decidir tomar alguna vez (en ocasiones más de una vez) en la vida. Como el asunto no es simple, el texto tampoco lo es, pero en este texto no trata de otra cosa que de la realidad. En mi

opinión, Kafka está vinculado en este texto a un determinado modo de pensar y explorar la realidad que no es otro que la fenomenología. Explorar la realidad, y más aún el interior del ser humano mismo, sus deseos y perfilar los caminos de su voluntad, no es tarea fácil, pero para Kafka representa un reto, y una lucha, de ahí su Descripción de una lucha.

En el mundo del arte, la fenomenología, es decir, la ciencia de las esencias, como la define Maurice Merleau Ponty, ha tenido magníficas plasmaciones, tanto en la pintura como en la literatura, entre otras. En la pintura el Neolítico y sus figuras esquemáticas de hombrecillos cazando son un ejercicio expresionista basado en una forma rudimentaria de fenomenología de primer orden, donde se prescinde de lo innecesario para ir a la esencia, a la cosa misma (veánse los propios dibujitos que Kafka hacía de corte esquemático y expresionista) 14. El grito, de E. Munch es un ejercicio, en ese mismo sentido, donde no sobra ni falta una pincelada, hay lo justo para representar el grito de soledad, aislamiento y angustia del hombre del siglo xx. La carta a Lord Chandos, de Hugo von Hofmannsthal, es una obra profundamente expresionista y fenomenológica, que se plantea si es posible realmente una verdadera comunicación, como lo es Descripción de una lucha de Kafka.

La narración de Kafka es como lo puede ser la de otro ser humano en tensión consigo mismo, una tensión que ha de resolverse de un modo u otro y que de no hacerse traerá consigo una carga de frustración como las existentes en los protagonistas de obras como La nariz o El doble de sus antecesores: Dostoievski y Gógol. Su narración, la narración de lo que ocurre en su interior es, por tanto, biográfica, críptica, incomprensible, en gran medida. Descripción de una lucha es una novelita que tras una primera lectura, de llegarse hasta el final, da una sensación no solo de extrañeza, sino también de frustración, de frustración ante un texto en el que apenas se entiende nada de lo que está ocurriendo. La clave: se trata de una variante de Doppelgánger, donde los cuatro personajes de la narración son distintas vertientes del mismo personaje: Kafka (u otra persona ante una tesitura análoga).

El texto está a medio camino entre el Simbolismo y el Expresionismo; es preciso introducirse en él para captar el mensaje oculto, que es el que importa, y no tanto quedarse en el farragoso contenido explícito. Y es preciso ver que el desarrollo de la misma se da en dos planos: uno el de la realidad (dentro de la ficción que es la narración) y otro el de la ensoñación (el sueño despierto propio del Expresionismo, a diferencia del sueño propio del Simbolismo que lo precedió). Esto, ya de entrada, plantea muchos problemas porque de no contemplarse así te pierdes en las primeras páginas.

Descripción fácil`El pone problema de fondo que subyace a este lo nos no lucha una detexto es, en definitiva, definir qué hacer con la propia vida, es necesario elegir, pero te llaman la atención dos cosas, dos actividades que el autor considera excluyentes: el hedonismo propio del estadio estético kierkegaardiano o la actividad literaria.

En Descripción de una lucha hay, fundamentalmente, cuatro personajes principales:

1. El nuevo conocido (llamémosle NC)

2. El gordo (G)

3. El protagonista (P)

4. El orante (O)

Tengamos ahora en cuenta que, en nuestra opinión:

a) NC=G (representan el estadio estético, el hedonismo, si se quiere) y P=O (representan el compromiso con una actividad determinada, excluyente, que es la literatura o la oración).

b) NC=G y P=O son vertientes de lo mismo: la personalidad de su autor, Kafka (K). Son, por tanto, funciones, más que personajes.

c) Éxisten dos planos narrativos: el «real» y el de la ensoñación, que guardan un gran paralelismo en lo que acontece. Los acontecimientos

que operan en la realidad son análogos a los que operan en la ensoñación. Por ejemplo, P quiere dedicarse a la literatura, mientras que su homólogo, O, es un orante, pero es que Kafka establece una analogía entre la literatura como forma de plegaria, que es a lo que se dedica O.

d) Él Doppelgánger lo representan las identidades en disputa: NC=G contra P=O, quedando victoriosa ésta última identidad que no es otro que el K. escritor.

El complejo esquema de la obra es el siguiente:

1.

En este capítulo inicial nos encontramos con el planteamiento general del combate entre la vertiente literaria de Kafka y su vertiente mundana, hedonista. Ambas vertientes quedan plasmadas bajo dos personajes que son en realidad el mismo Kafka (ambas vertientes son de su agrado, pero no pueden, en su modo de entenderlas, convivir). Esos personajes son el protagonista (P), un bebedor solitario, y el nuevo conocido (NC). P es un funcionario insomne, NC es el joven que se encuentra con Annerl, su novia (aunque parece sentirse atraído por muchas otras mujeres) y va a pasear con P en dirección al monte San Lorenzo, dando la sensación de que el paseo es un trayecto en el que se ha de cumplir algún tipo de misión (tomar una decisión, a la postre). Es preciso plantearse la existencia del NC como una 'tendencia a' (la tendencia hedonista del propio Kafka en liza con su tendencia -y compromiso- como escritor: una lucha, en definitiva que ha de ser resuelta. Lo que ocurre en esta novela es que se describe dicha lucha). P contempla al NC (a su vertiente hedonista) con cariño y hasta se siente orgulloso de su éxito con las mujeres. En la lucha hay un toma y daca de razones y argumentos y no siempre va venciendo el que vencerá al final.

A diferencia de sus ilustres predecesores, Kafka sí resuelve la escisión planteada, de ahí que no comparta, por esta y por numerosísimas otras razones, el carácter sombrío de su obra.

11. DIVERSIONES O DEMOSTRACIÓN DE QUE ES IMPOSIBLE VIVIR

1. Cabalgata

El combate en este punto es presentado a través de una suerte de ensoñación (propia del Expresionismo, frente al sueño, propio del Simbolismo) en la que P cabalga, en su labor poética, es decir, creadora, a lomos de NC. P es dueño y señor de los elementos y en este punto del combate se plantea el por qué de la visita del NC, de un enamorado, como si P no tuviera otra cosa que hacer que escuchar a un enamorado parlanchín. Como el NC es, en realidad, P, éste se plantea: «creen estar pasando una velada feliz -refiriéndose al enamoramiento- y ya por eso se alegran de la vida que les espera» (366). Esta reflexión tiene una orientación abiertamente crítica donde la vertiente literaria representada por P es vista como el camino a seguir. Pero llega un momento en que el NC/ caballo cae, se desploma, herido e inútil, y P decide continuar su camino...

2. Paseo

P decide seguir su camino solo, describe cómo la naturaleza responde a las exigencias de su creador (de él, que maneja el entorno y la belleza que lo circunda a su antojo), la naturaleza que es bella, como bella es la obra de arte, objeto de su pasión por la literatura. Y P afirma: «Encantado con esta visión, me tumbé en el suelo y pensé, mientras me tapaba los oídos para no oír el temido llanto, que allí16 podría ser feliz» (368). Este párrafo, el de la creación, es el de la elección de la literatura como forma adecuada de vida para él: «no hace falta mucho valor para vivir aquí» (368).

De repente, en ese combate, le asaltan las dudas: «Oí que alguien sollozaba débilmente a lo lejos» (368). La descripción de la naturaleza en este momento se torna más sombría, como si de una regresión en el camino se tratara. La duda (y el combate) queda plasmado en la siguiente afirmación: «Me disponía a dar media vuelta para abandonar aquel paraje y regresar a mi forma de vida anterior» (369).

3. El gordo

a) Alocución al paisaje

Mientras esto sucedía, una persona extremadamente gorda atraviesa un río en un palanquín de madera.

El gordo, que es una nueva re-presentación de NC, que recordemos era mundano y enamoradizo, dice: «El paisaje -que le encanta a P- no me deja pensar con claridad (...) hace que mis reflexiones vacilen como puentes colgantes sobre un torrente furioso» (369). El gordo también se ve atraído por el paisaje (al fin y al cabo el amor mundano puede ser tan lírico como el paisaje), pero finalmente se ve agobiado por él y le dice al paisaje: «dejadme un poco de espacio para poder respirar» (370). Pero los porteadores se van hundiendo al pasar a este personaje extremadamente gordo por el río... El gordo se hunde... «Volví a trepar velozmente por el talud, dice P, a fin de acompañar al gordo desde el camino, pues sentía por él (es decir, por sí mismo en su vertiente amorosa y mundana) 17 verdadero aprecio» (371). El gordo le dice a P que no intente salvarlo, que está perdido, y alude a su amigo el orante (O). Y el gordo sigue contando...

b) Inicio de la conversación con el orante

... o la literatura como plegaria.

El gordo le comenta a Pvcómo conoció al orante (que es el otro yo de P, uno reza, el otro escribe). Hubo un tiempo en que el gordo (que es el equivalente al NC) iba a la iglesia pues se había enamorado de una chica. Siempre lo mismo: el gordo enamorado, el NC enamorado. Un día la chica no apareció por la iglesia y le llamó al gordo la atención un joven por su forma de orar. El gordo quiso abordarlo para pedirle explicaciones de por qué oraba de esa manera, con aspavientos (en realidad, mucho escritores, de la misma manera que muchos fieles que en la oración se golpean el pecho y llaman la atención por la forma de sus rezos, manifiestan sin ambajes su vanidad a través de prácticas no exentas de un cierto espectáculo y provocación). Finalmente lo consigue. Lo aborda, le pide explicaciones. El

orante afirma que «la finalidad de sus rezos es que la gente le mire», como cualquier otro literato (o artista) quiere que lo lean, que lo admiren. La debilidad sublimada se convierte en un mecanismo magnífico como salida airosa a problemas de diferente índole. El gordo le sigue recriminando la forma de actividad. Todo esto forma parte del combate.

El orante, no obstante, proclama sus dudas e inquietudes: «nunca ha habido un momento en el que estuviera convencido de mi vida por mí mismo» (377), y explica qué espera de su actividad (la oración o, en su caso, la literatura) de una manera abiertamente fenomenológica: «siempre, querido señor, me entran unas ganas atroces de ver las cosas tal y como se presentarían antes de mostrárseme. Sin duda están ahí, hermosas y tranquilas» (377). El orante comienza a decantar la balanza en el combate a su favor.

Es importante, valga el inciso, hacer notar que en Kafka, la utilización de ciertos recursos como la fantasía en La transformación o este peculiar mecanismo que es el Doppelgánger en una versión muy personal tiene un objetivo claro, probablemente, muy distinto al que tuvieron originalmente ambos mecanismos en obras precedentes. El objetivo no es simplemente impresionar al lector con fórmulas tan provocadoras y sugerentes, sino bucear en lo más profundo de la realidad con estos utensilios. El efectismo de estos mecanismos en Kafka huye de la espectacularidad que en otros momentos, tanto precedentes como posteriores, han tenido. El Doppelgánger es un mecanismo que se presta perfectamente al efecto psicológico del terror. En Kafka hay una inquetante 'normalidad' a pesar de la forma que adopta la narración.

c) Historia del orante

Ahora el orante se sumerge en un ambiente festivo; es necesario conocer lo que denostas o el camino que no piensas seguir. Allí entabla conversación con una señorita que no está de acuerdo con él y que lo acusa de no tener tratos con la verdad porque, según ella, la verdad es demasiado agotadora. El orante le dice que de entre toda la gente superficial de la fiesta, ella lo está atacando a él, pero centrándose en su persona, pues no

puede hacer más... Llega un momento en que ella ya no está junto a él, ha decidido compartir esos momentos con tres banales jóvenes... Parece que esta actitud de ella y sus compañías le han hecho decidir qué camino llevar, e incluso afirma: «estoy a punto de ser feliz. Se trata de un triunfo» (382). Finalmente es, cortésmente, invitado a abandonar la fiesta.

d) Prosigue la conversación entre el gordo y el orante

El gordo le dice: «ya va siendo hora de que hables. Estás muy confuso» (387).

Y prosigue una pregunta fundamental por parte de G: «¿No se podría vivir de otro modo?» «No, dijo él sonriente e interrogativo.» «Pero ¿por qué reza usted de noche en la iglesia? (recordemos que era costumbre del insomne Kafka escribir en la noche), pregunta el gordo, mientras entre ambos se derrumbaba todo lo que hasta entonces había el gordo apuntalado como en sueños» (388). El combate va avanzando y el orante está venciendo. Esto queda claramente plasmado en:

> Orante: 1.-«Quizá sea conveniente ir a la iglesia y rezar a gritos para ser observado y acabar teniendo un cuerpo» (388).
>
> Gordo: 2.-«Como habló así y luego se calló, yo saqué mi pañuelo rojo del bolsillo y rompí a llorar, encorvado» (388).

El combate se va decantando claramente a favor del orante: «Mi amigo caminaba con dificultad» (389).

4. Final del gordo

Aquí prosigue cronológicamente la conversación de P con el gordo cuando éste le decía a P que no intentara salvarlo, que está perdido, y aludía a su amigo, el orante... Al gordo se lo lleva la corriente y cae por una catarata. El desenlace no podía ser otro; el orante, que ha determinado el curso de su vida, es el verdadero responsable de su ahogamiento.

Ha finalizado una parte del combate: el combate entre el orante y el gordo. Queda por resolver el combate entre P y NC. Claro está que si nuestra hipótesis está fundamentada sobre estas identidades (P =O y NC=G) y el gordo ha muerto, el combate se resolverá a favor de P. Habrá pues triunfado la oración, la plegaria, la literatura (que Kafka consideraría como forma de plegaria) como compromiso y habría sucumbido el amor carnal que se interpone entre Kafka y la literatura como pasión exclusiva, imposible de compatibilizar con cualquier otra actividad.

P sigue en su ensoñación y se hace omnipotente... pero pronto cae en la cuenta de que debe de ser cauto y que deben ser los de más los que deben de juzgarlo (como literato) y decir hasta dónde debe de llegar: «Pero no, no es esto ...yo soy pequeño, por ahora pequeño... voy rodando... rodando... ¡soy un alud en la montaña! Por favor, vosotros que pasáis por aquí, decidme cuán alto soy, medid estos brazos, estas piernas!» (390-391).

III.

Y, finalmente, prosigue P (ya fuera de la ensoñación) junto con NC su paseo al monte San Lorenzo. P manifiesta que sí, que la enamorada de NC es bella (aunque él prefiere otra belleza, la literaria) y afirma en un párrafo muy revelador la caducidad de esa belleza efímera:

> ¡La belleza de las muchachas en general! A menudo, cuando veo vestidos con múltiples pliegues, volantes drapeados que ciñen bellamente cuerpos bellos, pienso que no se mantendrán así mucho tiempo, sino que les saldrán arrugas imposibles de alisar, que el polvo los cubrirá, espesándose en los ornamentos, y ya no habrá cómo quitarlo, y que nadie querrá dar una impresión tan triste y ridícula poniéndose cada mañana el mismo lujoso vestido y quitándoselo por la tarde. Y, no obstante, veo muchachas que sin duda son bonitas y muestran atractivos músculos y huesecillos, y una piel tersa y matas de finos cabellos, y, sin embargo, se presentan cada día con esa especie de disfraz natural, apoyan siempre el mismo rostro en la misma palma de la mano y dejan que su espejo lo refleje. Solo a veces, ya de noche, cuando vuelven tarde de

> alguna fiesta, les parece en el espejo consumido, hinchado, cubierto de polvo, visto ya por todos y apenas llevadero (392).

NC es ridiculizado como amante en tanto alberga dudas sobre si es fiel y leal, inclusive desconoce en qué se pueda estar metiendo si se compromete con una mujer. El problema, pues, no es que a Kafka no le interese el amor, es que no tiene claro que el amor que él puede sentir por una mujer tenga demasiado sentido: «En esto no hay nada seguro.» «¡Tendrá que darse muerte!» (393), le insta P a NC, dadas las dudas que tiene sobre esa forma hedonista de vida, carente de compromiso que representa. No pueden sobrevivir ambas vertientes: una ha de fenecer. El camino queda allanado para la victoria de P, el protagonista, la vertiente literaria de Kafka. En ese momento «y sin más preámbulos, mi conocido se sacó una navaja del bolsillo, la abrió con aire pensativo y se la clavó como jugando en el brazo izquierdo, sin sacársela. Al instante brotó sangre» (394-395).

Esta variante kafkiana de Doppelgánger, del 'que camina al lado' cumple, al mismo tiempo tanto con la característica de la bilocación como con la más sombría de las espectativas: la nefasta consecuencia de uno de los referentes; en este caso la muerte tanto del gordo como del nuevo conocido, situados ambos en la que Kierkegaard denominara etapa estética para encarnado en el protagonista, tomar otro derrotero más cercano a la concepción ética también kierkegaardiana, la del compromiso, el compromiso de Kafka con la literatura, un compromiso exclusivo.

Nos ocupamos ahora del corto, del cual, como tantos otros no podemos más que introducir la ficha técnica, más o menos completa, pues es prácticamente imposible encontrar. Lo único que es posible ver a través de la red es un fragmento del cual incluyo tanto en inglés como en español el extraño monólogo que aparece:

> Description of a struggle
>
> Having no longer a use for me, Anni left me in the grass and returned to the party. There must sleep with steep and dreamless. 1 can call it a dream of landscapes, except that the problem is that

there is nothing to it. Till 1 found that 1 was to be taken somewhere else.

There was a voice next to me saying words into the air. The words themselves 1 could hardly hear [--beautiful!--l except isolated ones. What 1 did hear was an emphasis placed on them [--water!--], though 1 took pleasure in the fact of not having [--I close my eyes and say...!] to pay complete attention to them.

No sirviéndole ya más, Anni me abandonó en la hierba y volvió a la fiesta. Allí debo dormir y sin sueños. Puedo llamarlo un sueño de paisajes, excepto que no hay nada en él. Hasta que descubrí que me llevaban a otro lugar.

Había una voz a mi lado diciendo palabras al vacío. Escasamente podía oír las palabras [hermosa..! excepto algunas aisladas. Lo que sí oí fue el énfasis que en ellas se ponía [agua...!], aunque me gustaba el hecho de no tener que prestarles [Cierro los ojos y digo....] completa atención.

El fragmento del corto es, sin duda, de una gran intensidad expresiva muy cercana a postulados expresionistas tanto en lo vi sual como en lo musical. Los colores sepia, los códigos sonoros, así como el aspecto de Parker Posey nos transportan a otra época, la del cine mudo que coexiste con el Expresionismo. El acierto de Tony Pemberton es total, pues Descripción de una lucha es la obra más expresionista de Franz Kafka.

El lector de Descripción de una lucha advierte que no solo se trata de una obra prácticamente incomprensible, sino que, además, las descripciones de los estados psicológicos y de conciencia que realiza Kafka son tan complejos que parecerían difícilmente traducibles a otros lenguajes, como el de las imágenes propio del cine. El corto da la sensación tanto por los códigos visuales como por los sonoros de estar rodado a finales de los años veinte. Teniendo en cuenta que la obra fue escrita a comienzos de siglo (alrededor de 1905) nos encontramos con una serie de paralelismos que hacen sintonizar ambos textos, el literario y el fílmico.

Un monumento a Kafka realizado en 2003 consistente en una estatua en bronce de 700 kilogramos y cuatro metros de altura en Praga realizado por el escultor Jaroslav Róna está inspirado en uno de los momentos descritos por Kafka en esta obra en la que el protagonista cabalga a lomos de un recién conocido representado en la escultura por un traje vacío. Es la portada de este libro.

Zoetrope (La colonia penitenciaria). USA, 2000.

Director: Charlie Deaux.

Duración: 18 minutos. Color: blanco y negro. Productor: Melissa Berry. Ayudante de dirección: Wendy Fishman y Richard Halpren. Director artístico: Drew White, Alan Marouka y Rich Brunton. Vestuario: Terry Binion. Director de fotografía: James Hawkinson. Efectos visuales: Andy Davis. Animación: Robert Beebe. Efectos mecánicos y atmosféricos: Tim Zegenbein. Montaje: Lee Cowan. Maquillaje y estilismo: Nam-Hwa Kim, Seth Wolfson, Ben Rock y Amy Wick. Música: Lustmord. Guión: Charlie Deaux. Basada en el relato «La colonia penitenciaria», de: Franz Kafka. Casting: Mel Russo. Intérpretes: Nigel Bonfield (comandante). Michael Bradley (prisionero). Robert Deakins (el hombre de la máquina). Pedro Shanahan (el hombre en la mesa). John Lancaster (el hombre de la forja). Pat Hart (el viejo).

Desde que en 1962 se produjese el primer filme de gran proyección basado en una obra de Kafka hasta este Zoetrope realizado en un simbólico año 2000 han pasado muchas cosas en el mundo del cine y, desde luego, en el mundo del arte. Contemplar El proceso de Welles y Zoetrope de Deaux nos sitúa ante la siguiente tesitura: ¿está Kafka detrás de todo ello? ¿Aprobaría Kafka la autoría espiritual de ambas producciones o solamente de alguna (o ninguna) de ellas? Las preguntas son pertinentes porque aunque entre ambos filmes -el de Welles y éste, el último del pasado milenio-, han transcurrido cerca de 40 años podría darse que hubiese un núcleo duro común. Las lecturas son distintas, los medios y recursos empleados son distintos, las técnicas son también distintas, la música oscila

desde un clásico Albinoni a un prestigioso compositor de dark ambient como Lustmord (Brian Williams), pero ¿son tan distintas?

Lo cierto es que ambos filmes comparten también algunos aspectos fundamentales: ambas están filmadas en blanco y negro, la tensión que trasmite el contrabajo en El proceso es ahora intercambiada por un dark ambient postindustrial inquietante; un viejo funcionario con sombrero de copa en el Zoetrope de Deaux resulta tan siniestro o más que los gerifaltes del juzgado de instrucción de El proceso. La acción es trepidante en ambos filmes, apenas te dejan respirar y estéticamente son dos filmes radicalmente rotundos en cuanto a la fotografía, la luz, la música y el montaje.

El proceso y Zoetrope son distintas, sí, pero no tanto, ambas son magníficas, y detrás de ambas se halla un equipo de producción de primera línea. Ambas son dos pesadillas. De hecho Zoetrope, que no pretende ser fiel al texto en la que está basada, La colonia penitenciaria, sí lo es al espíritu kafkiano puesto al día, es decir, pasado por el tamiz de los medios expresivos de cerca de un siglo después de que fuera concebida la peor de las pesadillas que concibiera Kafka que no es otra que La colonia penitenciaria.

Las imágenes de Zoetrope se agolpan en el cerebro hasta provocar un cortocircuito en el espectador dejándolo exhausto, prácticamente noqueado y listo para servir de sparring a los golpes mortales de una fotografía y una música que te transportan a un mundo de pesadilla donde no hay nada que hacer salvo verlas venir. El tiempo transcurre, y no a favor; las máquinas obsesivas, infernales abarcan todo, como el cerebro electrónico de El proceso, que tiene todas las respuestas. En este caso se conjuran contra el ser humano indefenso, culpable o no. La dialéctica víctima (inocente o no)verdugo tiene ya un perdedor de antemano y sólo cabe la espera ante la ejecución de la fatal sentencia. Mientras tanto el proceso es la sentencia previa, y la víctima decide no esperar. Que el verdugo, que en La colonia penitenciaria, es tan partidario de la máquina infernal no llegue a ejecutar la sentencia poco importa y si no, que se la aplique a sí mismo, como en La colonia penitenciaria. El sadismo y el dogmatismo elevados a la máxima

expresión de los más bajos instintos del ser humano. Debajo de la víctima los libros, que ya nadie lee...

Un artista del hambre (The Hunger Artist). USA, 2002.

Director: Tom Gibbons.

Técnica: Animación.

Finalizada: 2001. Duración: 16 minutos. Color: color. Vestuario: Victoria Drake. Diseño del artista del hambre: Peter Marinello, Dave Andres, Mike Jobe, Jon Zensius y Natalie Clement. C. G. coordinadores: Suzanne Lowe y Marty Holthaus. Compositores: Zoe PeckEyler, Bill Eyler y Jeff Sargent. Pintura en 2-D: Ann M. Rockwell y Krystin Johnson. Luz: Frank Petzold y Shawn Brennan. Voces del empresario: Jason R. Huston y Rip Reed. Montaje: Rip Reed. Sonido: Joaby Deal. Música: Blaise Smith. Basada en el relato «Un artista del hambre», de: Franz Kafka.

Un artista del hambre y su empresario se preparan para una nueva cuarentena sin comer. El empresario, contento, recibe dinero del artista, seguramente para que atraiga al público. El empresario abre una jaula donde se introduce el artista. Junto a la jaula un cartel donde se anuncia al artista del hambre más importante del mundo, que puede estar hasta cuarenta días sin comida. El artista está preparado para ser contemplado y en su maleta dos objetos: un reloj y un calendario para que el público pueda ver los días que pasa sin alimento alguno.

Pero nadie pasa a verlo, solo pasa el tiempo, pasan los días. No tiene público. Las calles raquíticas, vacías. Sólo un rebuzno se alcanza a oír. ¿El rebuzno de un burro o de alguien más?

El artista del hambre recuerda los buenos tiempos, cuando era admirado por todos. Cuando otro empresario lo describía como un prodigio en el arte del ayuno, del ascetismo y acaso del desapego de algo tan querido como necesario para la mayoría: el alimento. El artista podía hacer lo que casi

nadie puede. Y esa admiración era admiración pura, y no un medio de «ganarse el pan», para qué.

Pero ya nadie acude a admirarlo. Han pasado los cuarenta días y el nuevo empresario le intenta abrir la puerta de la jaula, pero el artista rehusa salir. Por lo que era admirado ya no lo es, quizás sea necesario permanecer más tiempo, subir el listón, en términos deportivos. Quizás su público necesite una marca más alta. Pero nadie pasa a contemplarlo ni a admirarlo. Y pasan 63 días, y muere.

entonces acuden curiosos a ver la jaula del artista del hambre.

Y es que Kafka, quien escribiera este hermoso, aunque triste relato en 1922, tenía hambre de admiración, pero fue poco conocido en vida, y hasta mucho después de su muerte. No es fácil dilucidar si en este relato Kafka está hablando de sí mismo, pero de lo que evidentemente sí está tratando es de la psicología de las masas, del paso de la gloria al anonimato, del acto mismo de la recepción por parte del público del arte y de cómo muchos artistas no logran el reconocimiento en vida y un avispado empresario puede llegar a lograr insospechadas cuotas de aceptación y atención hacia un artista tras su muerte. Cabe recordar a Herman Melville, autor de Moby Dick, quien tras un pasajero éxito a través de algunas de sus novelas pasó a ser un simple funcionario de aduanas muriendo en el más absoluto anonimato como el funcionario alienado que ya describiera en su gran relato Bartleby, el escribiente.

Tom Gibbons ha trabajado como supervisor de animación en películas como Luna nueva (2009), de la saga Crepúsculo, como jefe de animadores en Blade II (2002), en la animación de james y el melocotón gigante (1996), etc., y además de dirigir esta sobresaliente adaptación de El artista del hambre ha dirigido Still I remain (2005).

Cabe destacar, finalmente, la intensidad de la narración en su totalidad. La perfecta adecuación entre la música, los sonidos emitidos por el apoderado del artista del hambre y los movimientos animados de los personajes que tienen en el propio artista del hambre a la sombra viva de un

ser humano a punto de la extinción que, sin embargo le cabe el orgullo de ser único en su especie. Pero este artista no se dosificó, como si lo hiciera Sergey Bubka, y llega un momento en que el salto es ya demasiado mortal.

Human body (Menschenkórper). Alemania, 2004.

Director: Tobias Frühmorgen.

Duración: 17 minutos. Color: color. Productor: Felix Leitermann. Diseño de producción: Irina Kromayer. Diseño de vestuario: Frank Bohn. Director de fotografía: Max Penzel. Sonido: Martin Frühmorgen y Jacob Ilgner. Maquillaje: Kerstin Gaecklein, Ariane Kohlheim y Marie-Eglantine Leibfried. Música: Martin Frühmorgen. Guión: Tobias Frühmorgen. Basada en el relato «Un médico rural», de: Franz Kafka. Intérpretes: Ingo Hülsmann (Dr. Anton). Christina Geiersberg (hermana). Adrian Zieger (jovencito). Wilhelmine Horschig (recepcionista). Cordula Zeller (señora Brieter). Gundi Anna Schick (madre). Horst Grützner (abuelo). Sven Christoph Prietz (conductor). Boris Schumm (chófer). Daniel Bucher (hombre del silbato).

Cuando un relato tan extraño como Un médico rural de Franz Kafka es adaptado por un director, con toda probabilidad, amante de la concepción lyncheana del cine nos encontramos con un corto como Human body; un extraño corto, surrealista e incomprensible, en realidad, si es que se pretende abarcar en su totalidad.

El relato Un médico rural de Kafka versa sobre un médico que en una noche invernal, en medio de una tempestad y tras recibir una llamada tiene que ir a visitar a un enfermo. Pero el médico no tiene caballo; el suyo ha muerto, no encuentra otros, y se ve obligado a usar un par de vigorosos caballos que surgen del establo junto a un mozo desconocido (primera extraña situación). El mozo le dice al médico que si quiere que le enganche los caballos. Rosa, la criada del médico que estaba junto a él le dice: «Uno nunca sabe qué cosas tiene en su propia casa» (Obras completas, III, 180). El médico le dice a Rosa que ayude al mozo, y éste la abraza y pega su cara a la de ella, además de propinarle un mordisco (segunda extraña situación).

El médico le dice que es un animal, pero al mismo tiempo sabe que le está prestando su ayuda cuando todos los demás le ha fallado. El médico se marcha a disgusto, pues no quiere dejar al mozo cerca de Rosa tras lo ocurrido. Pero el mozo, durante la conversación, ha arreado a los caballos y el médico no ha podido hacer nada. Rosa se refugia en casa consciente de lo que le espera con el mozo allí, pues todo indica que el mozo quiere abusar de ella. En un abrir y cerrar de ojos el médico se halla junto al enfermo (tercera extraña situación). El enfermo parece gozar de buena salud, pero le dice al médico que lo deje morir (cuarta extraña situación). El médico piensa que cumple con su deber de manera, incluso, excesiva. Y piensa en Rosa. El médico piensa que su visita ha llegado a su fin. El apego del médico a su oficio parece ser tal que en esta ocasión ha debido sacrificar a Rosa. Pero antes de marcharse admite que el muchacho pudiera estar enfermo. «En su costado derecho, en la zona de la cadera, se ha abierto una herida grande como la palma de la mano» (183). Nada puede hacerse por el muchacho. La familia está feliz pues ve en acción al médico. Se corre la voz y aparecen otras personas. Las gentes de la comarca exigen lo imposible al médico. Llega la familia y los ancianos del pueblo y desvisten al médico (quinta extraña situación), y un coro canta: «desnudadlo y curará, y si no cura, matadlo! Solo es un médico, un médico nada más» (184). Lo llevan a la cama y salen. El niño le dice que en lugar de ayudarlo estrecha aun más su lecho de muerte. El médico piensa en salvarse, recoge su ropa, monta uno de los caballos y sale de allí, muy lentamente, esta vez no hay galope. No logran avanzar y el médico se desespera al verse imposibilitado para llegar a casa. «Desnudo, expuesto a la helada de esta época aciaga, con un carruaje terrenal y unos caballos no terrenales, vago por los campos, yo, un hombre viejo (...) ¡Engañado! ¡Engañado! Una vez que se ha seguido la falsa llamada de la campanilla nocturna... ya nada puede hacerse» (185-186).

Cinco extrañas situaciones, como mínimo, y un lyncheano no pueden dar lugar más que a un extrañísimo corto donde, en mi opinión, lo peor que se puede hacer es intentar descifrar el mensaje o reducirlo todo a un único significado. Como vimos en el primer capítulo Kafka podría haber utilizado en su técnica literaria algunos de los mecanismos que operan en los sueños, como la condensación. Trozos de sueños aparente o realmente inconexos

que operan a nivel inconsciente y a los que aplicar el modo de razonamiento de la vigilia (razonamiento lógico) resulta poco operativo lo cual no significa que nos hallemos ante ninguna situación absurda; en todo caso surrealista.

Un médico rural representa un conjunto de actitudes y sus consecuencias a través de un peculiar sentido de la responsabilidad, miedos, fobias, itinerarios erróneos, descenso a los infiernos y sentimiento de culpa, etc., que difícilmente podemos conjugar con objeto de resumir su contenido en pocas palabras. No es posible decir Un médico rural quiere decir tal o cual cosa. No, Un médico rural es mucho más que esto, es un conjunto significativo de símbolos e imágenes no referenciales donde todo un universo complejísimo se encuentra alineado en sus diferentes fases, ahora coincidentes bajo una única narración. ¿Por qué un médico?, ¿por qué rural?, ¿por qué unos caballos que surgen de la nada?, ¿por qué ese extraño mozo no lo acompaña?, ¿por qué apenas tarda nada en llegar y un mundo en regresar?, etc. Las preguntas se acumulan, sin respuesta o, al menos sin una respuesta satisfactoria. Debemos de buscar una verdad coherente, global, no una verdad correspondiente (tal cosa corresponde a tal otra). Si no podemos controlar nuestros sueños, tampoco lo que representa Un médico rural. Pero es que tampoco Frühmorgen puede. A lo sumo re-crear ese sueño y ponerlo al día. Nada más.

Ya en la adaptación del cuento de Kafka denominada Human body el médico tiene que redactar un certificado de defunción de un niño, pero descubre que nada es como él pensaba. El Dr. Anton está curándose una herida cuando es sorprendido por una enfermera que al verlo así también se sorprende. La enfermera le dice que tiene que salir para hacer un certificado de defunción fuera de la ciudad. Él no quiere atender a una paciente que lleva tiempo esperándolo y le dice a la enfermera que le ponga cualquier pretexto. Probablemente el doctor debería haberse quedado, pero no, decide salir. Desde este momento Anton se columpia entre el deber y su voluntad, en un incómodo ejercicio de elección desestabilizado por su falta de convicción e inseguridad en la jerarquía de sus obligaciones, dejando vía libre al deseo. A partir de aquí desciende a los infiernos y todo se torna extraño, dantesco.

En un santiamén se encuentra, en mi opinión, cruzando el umbral del Averno; ha vendido su alma, se ha adentrado en un peligroso e irreversible itinerario que le conducirá a la muerte. Mientras ello ocurre una extraña mujer (la hermana del presunto fallecido) se le insinúa, quiere tocar el piano para él y hasta le ofrece un whisky con un tranquilizante que él bebe sin saber qué estaba bebiendo. El Dr. Anton quiere expedir el certificado de defunción cuando descubre que el fallecido vive aún. Lo reconoce bajo la impresión que le ha causado tal descubrimiento, pero el niño le dice que lo deje morir. De repente entra en la habitación un pequeño coro con su director. Anton descubre la llaga del niño, que resulta estar en el mismo lugar que la suya (¿se trata de él mismo?). «Yo estoy tan enfermo como tú» le dice Anton al niño. Poco después ingresan a Anton en el hospital y aparece nuevamente un simbólico barrendero dantesco que representa el paso de un estadio a otro.

Un médico rural (Inaka Isha). Japón, 2007.

Director: Koji Yamamura.

Co producción: Yamamura Animation Inc. Distribuidora: Shochiku Co., Ltd. Duración: 21 minutos. Color: color. Productor: Koji Yamamura. Montaje: Koji Yamamura. Diseño de sonido: Koji Kasamatsu. Música: Hitomi Shimizu. Guión: Koji Yamamura. Basada en el relato «Un médico rural», de: Franz Kafka.

Sería digno de estudio analizar los diferentes aspectos de la cultura oriental inmersos en la obra y la vida de Franz Kafka. No en vano, para Elías Canetti, Kafka es un escritor europeo de idiosincrasia oriental. A Kafka le interesó el taoísmo, como queda patente en sus Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero. El propio teatro chino en el que el gesto está muy por encima de otros modos de expresión se convierte en Kafka en un aspecto central de su narrativa. Su propio ascetismo y espiritualidad están más vinculados a opciones más orientales que a las consideradas como occidentales. Los judíos con quienes simpatizaba de manera clara (los jasídicos) eran los denominados judíos orientales, con un estilo de vida que él, de alguna manera, admiraba.

Muchos de sus cuentos, como La muralla china, Un mensaje imperial, etc., tienen una clara inspiración oriental. Por eso, causa extrañeza que no haya sido sino hasta 2007 que un oriental, en este caso Koji Yamamura, haya osado traducir al lenguaje de la animación una obra de Kafka.

Los lenguajes propios de la animación, por su propia naturaleza, pueden encajar a la perfección con los códigos imaginativo-narrativos de Franz Kafka. La versatilidad de la animación (Caroline Leaf, Tom Gibbons, etc.) deja claro que los relatos de Kafka encuentran en este modo de expresión un fecundo campo de diálogo y colaboración. Es, en mi opinión, el futuro de las adaptaciones de las obras de Kafka. En la actualidad queda una gran parte de su obra por pasar a la pantalla. Preocupaciones de un padre de familia, Blumfeld, un solterón, El vecino, El timonel, El buitre, o una película (de animación o no) basándose en una lectura cabal de Descripción de una lucha, pueden encontrar en la animación el mejor modo de replantear estos relatos a través de códigos visuales. Y no olvidemos que Kafka radica más y mejor en sus relatos que en sus novelas, que, en cualquier caso ya han sido representadas en producciones de gran nivel.

Y Yamamura es quien ha abierto el camino entre los autores orientales. Y el resultado no podía ser más esperanzador. Un médico rural es uno de los relatos más complejos de Kafka, y Yamamura traslada un conjunto de imágenes procedentes del mundo del inconsciente, las fobias y las filias kafkianas a una producción de una riqueza tanto visual como filosófica de primer orden. Yamamura se hace cargo de la mayoría de la producción: productor, director, montador, guionista, y hasta la voz del padre del niño enfermo del corto es puesta por Yamamura.

Las imágenes temblorosas del médico rural tienen, en mi opinión, dos funciones: por un lado nos trasmite el ambiente gélido de una noche de tempestad en un paisaje níveo; por otro, algo que es definitorio del carácter del médico: la indecisión, la falta de convicción de sus propios principios o, simplemente, la puesta entre paréntesis de los mismos o el hastío al que le ha conducido vivir una vida como la suya. El médico, al mismo tiempo que se deja el alma en su trabajo basándose en un excesivo sentido del deber, desatiende otros aspectos igualmente, o más, importantes con los que

convive, no consiguiendo gozar de la satisfacción de una actividad vocacional. Ni una cosa ni otra. Ni goza con la medicina, pues no se ve recompensado ni comprendido por sus congéneres, ni atiende como es debido a los que más cerca están de él. No se trata tanto de si sus elecciones son las adecuadas o no. Todo el mundo tiene derecho a equivocarse y la obligación de rectificar. El problema es que o no elige con convicción el camino a seguir, sea cual sea, en cuyo caso se encuentra con ese muro existencial planteado por Kierkegaard según el cual «hagas lo que hagas te arrepentirás», o el camino que elige, consecuentemente, nunca le hace totalmente feliz echando la mirada a la opción descartada desatendiendo tanto el camino elegido como el descartado. Finalmente, no salen bien las cosas ni aquí ni allá y la frustración viene por partida doble. El relato otorga un gran protagonismo al destino, en sintonía con la visión determinista del mundo sustentada por Kafka. La vida sería como la cuerda floja del funambulista, que es una imagen muy kafkiana. Precisamente, el corto de Yamamura comienza con uno de los aforismos de Kafka: «El camino verdadero pasa por una cuerda, que no está extendida en alto, sino sobre el suelo. Parece preparada más para hacerte tropezar, que para que se siga su rumbo.» Donde se está sujeto a demasiados peligros, imprevisibles en gran medida, donde tropezar y caer forma parte de la esencia de la existencia o si se prefiere, es una posibilidad de una gran recurrencia estadística. Esta visión kafkiana de la vida cuadra perfectamente con el asistemático pensamiento filosófico y metafísico implícito en su obra. Pero en Kafka no hay nada azaroso, y mucho menos absurdo, como en tantos lugares se le atribuye como categoría esencial. El concepto de absurdo no casa bien en una concepción del mundo donde opera el principio de causalidad. Nada es absurdo en Kafka, difícilmente comprensible, quizás; irónico, seguro; kafkiano, en definitiva. El propio Kafka, ni se dedicó por entero a su trabajo teniendo en cuenta que tenía el grado de doctor en derecho, ni se dedicó por entero a la literatura, así que su propia situación existencial cuadra con la del médico rural. No recogió las mieles de su vocación literaria y desatendió los asuntos amorosos y humanos.

Un médico rural del maestro Yamamura ha captado la esencia del relato de Kafka, no ya tanto en el contenido, que es muy especulativo y todo lo que podemos hacer es traducir alguna de sus imágenes, sino en su forma

onírica, metafísica, vacilante y surrealista. No se trata en modo alguno de si Yamamura u otro hayan comprendido mejor, peor o en absoluto lo que Kafka quisiera decir, si es que Kafka mismo lo sabía, sino de que hayan sabido plasmar la poliédrica forma kafkiana otorgándole una verosimilitud formal que la hagan sintonizar con la peculiar concepción kafkiana del arte. El corto de Yamamura es una experiencia visual, en definitiva, de análoga intensidad a la experiencia de la lectura del texto kafkiano.

Si de alguna manera hubiera que sintentizar la experiencia de este corto de Yamamura podríamos decir que es movimiento puro. Hasta los objetos inanimados parecen cobrar vida y los muertos, como el caballo del médico, parece estar en un estado muy avanzado de la muerte, distinto a estar recién muerto, por ejemplo. Este movimiento puro es, además, dinámico; las cosas se mueven y en ese movimiento adoptan formas que, a su vez, modifican su aspecto: se trata de un movimiento dentro de otro movimiento. Una concepción tal de la animación da lugar a una elocuencia que intensifica el poder evocador de la palabra constituyendo, por así decirlo, un aquelarre de imágenes, un enajenante frenesí de movimiento que te arrastra a las profundidades del inconsciente. Muchas de las fotografías de animación de este corto son de las mejores fotos concebibles. Su vitalidad, energía y poder evocador le otorgan a la animación a través de cortos de esta calidad un estatus especial y hasta privilegiado como modo de trasmitir determinados textos. El propio carácter del médico al que hemos hecho mención anteriormente es perfectamente recogido a través de la filosofía de la imagen que Yamamura nos trasmite. El carácter del médico (fascinante, pensativo, taciturno, hipersensible y vacilante), está en plena sintonía con la forma de movimiento dinámico que exhibe en el corto. Una vez más encontramos en la animación, como en el cine, que diversos aspectos técnicos poseen en sí mismos una capacidad dramática determinada de la que otros aspectos carecen, precisamente porque estos otros posean su propia fuerza. El ambiente de fantasía oscura, la sensación de estar moviéndote en ámbitos más profundos que el de la realidad sensible requiere de unas imágenes atípicas que nos transporten a ámbitos diferentes de la realidad. La deformación de las imágenes, propia del Expresionismo, como tradición estética de la cual cierto tipo de animación como la de Yamamura es heredera, la modificación del tamaño de las mismas (o de

parte de ellas), la elongación de los distintos miembros del cuerpo, la crudeza de muchas de las imágenes, siempre dentro de un marco realista de la expresión, contribuyen junto con la música y el sonido a crear una atmósfera a medio camino entre la pesadilla y la realidad.

OTROS FILMES BASADOS EN OBRAS DE KAFKA

Linna. Finlandia, 1986.

Director: Jaakko Pakkasvirta.

Distribuidora: Skkandia Film¡. Finalizada: 1986. Duración: 99 minutos. Estreno en Finlandia: 12 de septiembre de 1986. Color: color. Lengua: finlandés. Guión: Jaakko Pakkasvirta. Basada en la novela «El castillo», de: Franz Kafka. Casting: Jaakko Pakkasvirta, Vesa Vierikko, Risto Autio, Titta Karakorpi y Carl-Kristian Rundman. Intérpretes: Carl-Kristian Rundman (K). Titta Karakorpi (Frieda). Jaakko Pakkasvirta (Bürgel). Vesa Vierikko (Arthur). Pirkka-Pekka Petelius (Jeremías). Seppo Wallin (Alcalde). Elina Salo (Mizzi). Sari Mállinen (Olga). Anna-Leena Hrk¿5nen (Amalia). Ulla Koivuranta (Pepi). Risto Autio (Barnabás). Aarre Karén (Momus). Kari Sara (Gerstaecker). Erkki Saarela (Posadero). Carl Mesterton (Erlanger). Jussi Parviainen (Schwartzer). Juhani Kumpulainen (Klamm).

El veterano Jaakko Pakkasvirta (nacido el 28 de noviembre de 1934) dirigió está adaptación de El castillo de Franz Kafka de la que es, además, responsable del guión, encarna a uno de los personajes de la obra (Bürgel) y es narrador, como ya ocurriera con la adaptación de Haneke en la que alternan la voz en off con la acción. El polifacético Pakkasvirta, por tanto, dirige, es el guionista, narrador y actor en esta película, a lo que habría que añadir que hasta los años 80 fue también montador.

Linna, también conocida como Slottet, es una de esas películas totalmente desconocidas (y casi inencontrable) para el público que, sin embargo, tiene tras de sí un buen equipo de profesio nales, empezando por el propio director. Pakkasvirta ha dirigido películas como Ulvova mylltiri (1982), Pedon merkki (1981), Runoilija ja muusa (1978) entre otras, y en

todas ellas, tanto en las que dirige como en las que aparece como actor, encontramos siempre preocupaciones existenciales. No es extraño, en este sentido, que se adentrara en el mundo de la literatura de corte existencial a través de la obra de Kafka como culminación a estas inquietudes.

Forvandlingen (La transformación). Suecia, 1976.

Director: Ivo Dvorak.

Productora: Sandrew Film & Theater AB, Svenska Filminstitutet (SFI). Duración: 88 minutos. Estreno: 12 de enero de 1976 (Suecia). Color: blanco y negro y color. Productor: Bengt Forslund. Productor ejecutivo: Peter Hald. Diseño de vestuario: Annabella Carlander. Director de fotografía: George Tirl (Jiri Tirl). Montaje: Lars Hagstrúm. Sonido: Martin Kjellberg. Guión: Ivo Dvorak. Basada en «La transformación», de: Franz Kafka. Intérpretes: Peter Schildt (Grégor Samsa). Ernst Günther (Padre de Grégor). Gunn Wllgren (Madre de Grégor). Inga-Lill Carlsson (Hermana de Grégor). Augustin Benka, Jan Blomberg y Per-Arne Ehlin (Huéspedes). Grynet Molvig (Cantante). Per Oscarsson (Jefe). Chris Wahlstr¿Sm (asistenta). Claire Wikholm (Asistenta).

La métamorphose (La transformación). Francia, 1983.

Director: Jean-Daniel Verhaeghe.

Diseño de producción: Philippe Combastel. Director de fotografía: Pierre Mareschal. Música: Serge Kaufman. Guión: Jean-Daniel Verhaeghe y Roger Vrigny. Basada en «La transformación», de: Franz Kafka. Intérpretes: Madeleine Robinson (Madre de Grégor). Julien Guiomar (Padre de Grégor). Anne Caudry (Grete). Sami Frey (Voz de Grégor).

Verhaeghe se hizo famoso a raíz de La controversia de Valladolid y es un especialista en la adaptación de novelas famosas como Bouvard y Pécuchet, de Gustave Flaubert, Eugenia Grandet, de Balzac, Lo rojo y lo negro, de Stendhal, Berenice, de Racine. Verhaeghe ha trabajado muy a menudo con

los mismos actores, como Jean Carmet, Claude Rich, Carole Bouquet, Claude jade, Pierre Vernier, Alexandra London, Jean-Pierre Marielle, Laure Duthilleul, Bernard Fresson y Dominique Labourier.

La metamorfosis de Franz Kafka. España, 1994.

Director: Carlos Atanes.

Duración: 28 minutos. Color: color. Ayudante de dirección: Joan Lluró. Producción ejecutiva: Josep Maixenchs y Josep María Blanch. Jefe de producción: Noemí Blanco. Cámara: Raimon Soler. Ambientación y decorados: Xavier Tort y Fausto Muñoz. Vestuario: Anna Alemany. Fotografía: Jordi Canadés. Montaje: Michael Aloy y Gemma Delgado. Maquillaje: Nuria Obon. Caracterización: DDT Efectos especiales. Guión: Joan Lluró y Gemma Delgado. Basada en el relato «La transformación», de: Franz Kafka. Casting: Raimon Soler. Intérpretes: Vladímir Fuenzalida (Grégor). Manel Solás (Padre). Arantxa Peña (Grete). Anne-Sofie Nilsson (Madre). José María Nunes (Huésped). Joaquim Soler Costa (Huésped). Xavier Villena (Sr. Hassler). Anna Alemany (Sirvienta). Agustí Espriu y Monti (Oficiales de la SS).

La acción de esta película tiene lugar en la Alemania nazi, contexto prefigurado en diversas obras de Kafka como El proceso y La colonia penitenciaria. Grégor pertenece, como Kafka, a una familia judía que tiene que soportar la hostilidad nazi.

El director de este corto, a diferencia de otros realizadores, optó por caracterizar a Grégor Samsa transformándose en un extraño engendro, mitad hombre, mitad insecto

La ambientación sintoniza con la época, aunque las composiciones que acompañan a la acción son, en mi opinión, demasiado bellas como para servir de telón de fondo a una situación tan delicada.

El movimiento de la cámara es, sin embargo, muy dinámico, muy vivo y contribuye a una mayor expresividad ambiental.

América (Amerika). República Checa, 1994.

Director: Vladimir Michalek.

Productora: Ceská Televize. Duración: 90 minutos. Estreno: 16 junio 1994 (República Checa). Color: color. Productor: Jaroslav Boucek. Productor ejecutivo: Jaroslav Boucek. Diseño de producción: Jindrich G¿5tz. Director artístico: Jaroslav Róna. Vestuario: Petra Jachimová y Vera Linhartova. Diseño de vestuario: Monika Drapalova. Director de fotografía: Pavel Brynych y Martin Duba. Montaje: Jirí Brozek. Sonido: Michal Dvorák, Radim Hladík Jr. y David Koller. Música: Michal Dvorák y David Koller. Guión: Martin Duba y Vladimír Michalek. Basada en la novela «Amerika», de: Franz Kafka. Intérpretes: Olga Charvátová (Madre de Rossmann). Martin Dejdar (Karel Rossmann). Oldrich Kaiser (Delamarche). Katerina Kozáková (Teresa). Jirí Lábus (Tío Jakob). Pavel Landovsky (Robinson). Pavel Novy (Green). Milan Riehs (Pollunder). Jarka Rytychová (Klara). Jan Schmid (Subal). Libuse Tomanová (Brunelda). Tomás Vorel (Mack).

Ópera prima de Vladimir Michalek, este drama producido en la República Checa es la segunda adaptación, tras la de Danielle Huillet y Jean Marie Straub, de la novela homónima de Franz Kafka.

La metamorfosis (The metamorphosis). España, 1999.

Director: Charlie Ramos.

Productora: Filmtel. Duración: 8 minutos.

Interesante corto de animación de un Charlie Ramos que ha catapultado su carrera hasta el punto de ser uno de los responsables de los efectos visuales de películas como Shrek 2 (2004), Madagascar (2005), Vecinos invasores (2006), Donkey Xote (2007) o Planet 51 (2009).

Die Samsas. Alemania, 2000.

Directora: Kirsten Peters.

Duración: 27 minutos. Productor: Klaudia Meier. Fotografía: Stefan Ditner. Montaje: Melanie Werwie. Música: Jürgen Kramlofsky. Guión: Stefan Ditner y Kirsten Peters. Basada en «La transformación», de: Franz Kafka. Intérpretes: Christian Ebel. Tanja Fornaro. Kathrin Hildebrandt. Brigitte Schauder. Harald Schmidt.

Kirsten Peters es una directora, guionista, montadora y actriz alemana que, en esta ocasión realiza una adaptación moderna y pop de La transformación de Franz Kafka.

La transformación. Argentina, 2007.

Director: Claudio Posse.

Productor: Mauro Provenzano. Dirección artística: Demián Lucas Dorado y Lucas Dorado. Fotografía: Javier Poggi. Sonido: Jimmy Crispin. Guión: Claudio Posse. Basada en «La transformación», de: Franz Kafka. Intérpretes: Carolina Alliani (Ana Samsa). Cipe Lincovsky (Sra. Samsa). María Mazapa (Marta). Virginia Negro Ubilla (Mary). José Palomino Cortez (Sr. Samsa). Juan Palomino (Grégorio Samsa). Daniel Valenzuela (Supervisor).

La colonia penal. Chile, 1970.

Director: Raúl Ruiz (Raoul Ruiz).

Productora: Alcaman. Duración: 75 minutos. Productor: Darío Pulgar. Fotografía: Héctor Ríos. Montaje: Carlos Piaggio. Sonido: Fernando García. Música: Mary Franco Lao. Guión: Raúl Ruiz. Basada en el relato «La colonia penitenciaria», de: Franz Kafka. Intérpretes: Luis Alarcón (Presidente). Mónica Echeverría (Periodista). Aníbal Reina (Ministro). Nelson Villagra.

Sinopsis: Una periodista extranjera llega a una pequeña isla del Pacífico, a 200 millas de la costa de Sudamérica. La isla, antigua colonia de leprosos, fue luego transformada en una prisión y más tarde, bajo mandato de la ONU, se convirtió en una república independiente. Ella se encuentra con el dictador social demócrata Llanes y observa el funcionamiento de esta sociedad conformada exclusivamente por hombres uniformados que parecieran no existir y se comportan según la voluntad de Llanes. Sus habitantes hablan un extraño dialecto entre inglés y español y obedecen a leyes de la época en que la isla era una prisión.

Raúl Ruiz Pino o Raoul Ruiz es un cineasta chileno que vive en Francia, donde se exilió tras el Golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de 1973. Alcanzó notoriedad internacional a principios de los años 80 con películas como Las tres coronas del marinero (1983) y La isla del tesoro (1985). Raúl Ruiz ha dirigido más de 200 películas, en las que se alternan los formatos de 35 y 16 mm., las producciones de bajo presupuesto, películas para televisión, y superproducciones con grandes estrellas europeas y norteamericanas como John Malkovich, Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve o John Hurt.

K. USA, Irán y Marruecos, 2002.

Director: Shoja Azari.

Productor: Shoja Azar¡. Productor ejecutivo: Shirin Neshat. Productor asociado: Jesse Scolaro. Ayudante de dirección y segunda uní dad: Sol Tryon y John Tagamolila. Diseño de producción: Shahram Karimi. Director de fotografía: Ghasem Ebrahimian. Montaje: Sam Neave y Andrew Sterling. Sonido: Peter Levin y David Ryan. Música: David Abir. Guión: Shoja Azari. Basada en «La colonia penitenciaria» y otros relatos, de: Franz Kafka. Intérpretes: Oz Phillips (Robert/ Explorer/Mr. Wese). Shoja Azari (Cara del monitor). Shirin Neshat (Housekeeper). Mohammed Ghaffari (Padre/Oficial/Schmar). Rick Poli (Agente de ventas/Víctima/Pallas). Heaven Lee Darling (Hijo). Ann Parker (Madre). Shahram Karimi (Soldado). Hamid Farjad (Nuevo comandante). Mitra Ghamsari (Mrs. Wese).

K. es una película dirigida por el director ¡rano-estadounidense Shoja Azari basada en tres relatos de Kafka, como son La colonia penitenciaria, Un fratricidio y The married couple. El mismo grupo de actores llevan a cabo los distintos papeles.

In the penal colony (La colonia penitenciaria). Turquía, 2006.

Director: Sibel Guvenc.

Productor: Sibel Guvenc y Francesco Mozzone. Productor asociado: Murat Guvenq. Mánager de producción: Hartley Gorenstein. Ayudante de dirección: Anthony Wong. Dirección artística: Tamara Rushlow. Diseño de producción: Mark Gabriel. Diseño de vestuario: Christine Terris. Director de fotografía: Tico Poulakakis. Montaje: Sibel Guvenc. Sonido: Steve Dranitsaris. Maquillaje: Kelly Lemoine y Tony Pitocco. Música: Sibel Guvenq y Sevgi Karacasulu. Script: Anne Podwin. Guión: Sibel Guvenq. Basada en «La colonia penitenciaria», de: Franz Kafka. Intérpretes: Steve Rankine (Oficial). Rachelle Benzce (Exploradora). Eran Schwartz (Soldado). Balazs Hollosy (Condenado). Ilayda Sezer (Explorador cuando era niño). Umit Eseryel (Hijo). Lukazs Orwinski (Víctima/guardia). Manuela Poli (Víctima). Mark McKay (Víctima). Alexandra Mozzone (Víctima/ Observador). Burcu Aktas (Víctima). Erhan Aktas (Víctima). Tuba Erdemir (Víctima). Alphan Erdemir (Víctima). Tamer Degirmenci (Víctima). Gunsali Tunc (Víctima). Olena Demydas (Víctima).

ALGUNOS OTROS CORTOS Y FILMES
BASADOS O INSPIRADOS POR KAFKA

Una confusión cotidiana. Director: Tomás G. Alea y Néstor Almendros. País, año y duración: Cuba, 1950. Información adicional: La más antigua de las adaptaciones de obras de Kafka.

Prosessen (El proceso). Director: PM1 Lekkeberg. País, año y duración: Noruega, 1962. Información adicional: Inspirada en El proceso.

Das Schloj3. Director: Sylvain Dhomme. País, año y duración: Alemania, 1962. Información adicional: Inspirada en El castillo.

De grafbewaker. Director: Harry Kümel. País, año y duración: Bélgica, 1965. 44'.

Un fratricide. Director: Charles Belmont. País, año y duración: Francia, 1967. 12'. Información adicional: Inspirada en Fratricidio.

Amerika oder der Verschollene (América o el desaparecido). Director: Zbynek Brynych. País, año y duración: Alemania del Este, 1969. Información adicional: Inspirada en América.

Tuomio. Director: Oiva Lohtander. País, año y duración: Finlandia, 1970.

The Great Wall of China. Director: Joel Tuber. País, año y duración: Reino Unido, 1970. 93'. Información adicional: Inspirada en La muralla china.

Redogórelse framlagd fór en akademi. Director: Bürje Ahlstedt. País, año y duración: Suecia, 1976. Información adicional: Inspirada en Informe para una academia.

Bratrovrazda. Director: Miroslav Janek. País, año y duración: Checoslovaquia, 1977. Información adicional: Inspirada en Fratricidio.

Ein Brudermord (Un fratricidio). director: Quay Bros. País, año y duración: Reino Unido, 1981. 6'. Información adicional: Inspirada en Fratricidio.

Levél apámhoz. Director: István Szabó. País, año y duración: Hungría, 1982.48'.

A hunger artist. Director: John Strysik. País, año y duración: Estados Unidos, 1982. Información adicional: Inspirada en Un artista del hambre.

Une villa aux environs de New York. Director: Benoit Jacquot. País, año y duración: 1983. Información adicional: Inspirada en América.

Le cháteau. Director: Jean Kerchbron. País, año y duración: Francia, 1984. Información adicional: Inspirada en El castillo.

Tsikhe-Simagre. Director: Dato Janelidze. País, año y duración: Georgia, 1990. 108'.

Hiilisangolla ratsastaja. Director: Katariina Lillgvist. País, año y duración: Finlandia, 1992. 8'.

Rastreseno gledanje kroz prozor (Distraído mirando por la ventana). Director: Vlatka Vorkapic. País, año y duración: Croacia, 1993. 14'. Información adicional: aka «Distracted Viewing Trough a Window».

Kamarihaikara. Director: Katariina Lillgvist. País, año y duración: Finlandia, 1994. T. Información adicional: aka «The Chamber Stork».

Spivachka Zhosefina i myshachyy narod. Director: Sergei Maslobojshchikov. País, año y duración: Ucrania, 1994. 95'. Información adicional: Inspirada en Josefina la cantante y el pueblo de los ratones.

Nachtland. Director: Cyril Tuschi. País, año y duración: Alemania, 1995. 22'.

Metamorphosis: Beyond the Screen Door. Director: Norith Soth. País, año y duración: Estados Unidos, 1997. 70'. Información adicional: Inspirada en La transformación.

The sickroom. Director: Serge Marcotte. País, año y duración: Canadá, 1998. 12'.

Am Ende des Ganges (Al final del pasillo). Director: Michael Muschner. País, año y duración: Alemania, 1999. 10'.

A common confusion. Director: Spencer Parsons. País, año y duración: Estados Unidos, 1999. 10'. Información adicional: Inspirada en Una confusión cotidiana.

Bratobójstwo (Fratricidio). Director: Slawomir Fabicki. País, año y duración: Polonia, 1999. 7. Información adicional: Inspirada en Fratricidio.

La novia y el lago. Director: Fabrizio Prada. País, año y duración: México, 2000. 40'. Información adicional: Basado libremente en La condena, Descripción de una lucha y Carta a mi padre de Franz Kafka.

Lo strano caso del signor Kappa. Director: Fabrizio Lori. País, año y duración: Italia, 2001. 90'.

Conversation with Kafka. Director: Renee Vincent. País, año y duración: Estados Unidos, 2002. 22'. Información adicional: Inspirada en Descripción de una lucha.

The hunger artist. Director: Mike Testin. País, año y duración: Estados Unidos, 2004. 17. Información adicional: Inspirada en Un artista del hambre.

L'homme qui attendait (El hombre que esperaba). Director: Theodore Ushev. País, año y duración: Canadá, 2006. 7. Información adicional: aka «The Man Who Waited».

A metamorfose. Director: Frederico Beja. País, año y duración: Portugal, 2007. 27. Información adicional: Inspirada en La transformación.

Conversation with the Supplicant (Conversación con el orante). Director: Mark A. Lewis. País, año y duración: Canadá, 2008. 10'. Información adicional: Inspirada en Descripción de una lucha. En esta extrañísima novela de Kafka a la que dediqué un estudio desentrañando su significado hay un fragmento en el que el suplicante reza de una manera muy peculiar. Vale la pena ver esto en el corto.

Pratioci (Escoltas). Director: Cejen Cernic. País, año y duración: Croacia, 2008. 16'.

The burrow (La madriguera). Director: Danielle Parsons. País, año y duración: Estados Unidos, 2009. 6'. Información adicional: Inspirada en La madriguera.

NoTAs

1 El origen de esta obra se encuentra en la publicación en 1968 del libro de memorias en que Artur London da testimonio personal de los métodos utilizados por los servicios de seguridad checoslovacos a comienzos de los años cincuenta para arrancarle una falsa confesión de culpabilidad. La película La confesión, que analizaremos más adelante, trata sobre estos hechos.

2 Este libro junto con Le Déclin de la sagese y Les hommes contra l'humain, forman, señala Blázquez, una trilogía con un denominador común: denunciar todas las formas de inhumanidad posibles.

3 Como pone de manifiesto de manera extremadamente caústica la directora Rosa Márquez en su corto Burocracia (España, 2010), cuya ficha aparece a continua ción: Fecha: Enero 2010. Duración: 3'30". Formato: HD. Director de producción: Eva Yuste. Ayudante de producción: Marta Jaenes. Director de fotografía y operador de cámara: Jota Palacios. Sonido directo: César Castaño. Edición de sonido: Igor Marcus. Maquillaje: Romina Guida. Montaje: Jota Palacios y Rosa Márquez. Guión: Rosa Márquez. Diseño de créditos: Arturo Muñoz. Intérpretes: Gel¡ Albaladejo (Funcionaria). Salva Dávila (Suicida). Javier Botet (Magnicida). Petra del Rey (Señora). Figurantes: Ismael Gómez (Cura). Ivana Gonzalez (Dominatrix). Beatriz Jaenes. Luis López Muñiz. Eva Yuste. Romina Guida.

4 B. Schulz, Ensayos críticos, Vigo, Maldoror, 2004, págs. 16-19.

5 Como en Kant, para quien Dios, Alma y Mundo se convierten en Ideas regulativas de nuestra experiencia, pero no dejan de ser ideas metafísicas que forman parte de la Dialéctica trascendental donde no son posibles los juicios sintéticos a priori, condición de cientificidad.

6 Los tiene en Gógol y Dostoievski, en realidad, aunque es preciso destacar la originalidad, técnica y objetivos kafkianos, diferentes a los de sus predecesores.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Muere/actor/Ulrich/Muhe/protagonista/vida/otros/elpepucul/20070725elpepucul_2 /Tes.

s Existe un claro precedente de los ayudantes (Gehilfen) de El castillo en la obra misma de Kafka. Me refiero al relato fantástico que es «Blumfeld, un solteron». En esta divertida historia escrita en 1915 encontramos a dos escribientes (Praktinkantem) completamente inútiles que, efectivamente, recuerdan a los torpes y ociosos ayudantes.

9 Los días 23 y 30 de junio se celebrarían las legislativas, elecciones de las que la gaullista Unión por Demócratas deRepública la saldría fortalecida con un 60 por 100 de los votos y 293 diputados, contando con sus aliados. El Partido Comunista, por su parte, sufrió un fuerte descenso en su porcentaje de votos así como en su representación en la cámara, pasando de un 15 por 100 de los sufragios y 73 representantes a 6,98 por 100 y 34 diputados. Idéntica suerte sufrió la Federación de la Izquierda Democrática y Socialista de Francois Miterrand, que perdió la mitad de sus diputados (61 frente a los 121 conseguidos el año anterior).

io El nombre Valabene recuerda a Balabánov. En realidad, todo cuanto ocurre en tomo a este personaje en los últimos compases de la película no aparece en la obra de Kafka, así que forma parte tanto de su peculiar lectura de El castillo como del modo de solucionar el inacabado final. Por otro lado, este Valabene podría ser un desarrollo del «señor conde de Westwest», que está por encima de Klamm, y que reside en un castillo distinto, de mayor rango, que el castillo junto a la aldea. Desde este otro castillo se vigilan los pasos, incluso, de Klamm.

0 quién sabe, puede que sea una referencia al pasado comunista de Rusia.

12 Una especie de permiso de trabajo y residencia sin firmar, de forma migratoria que debe de ser rubricada por las autoridades del castillo.

i3 El Imperio austro-húngaro estaba formado por dos estados que estaban separados formalmente, pero tenían en común algunas cosas: arancel aduanero, política exterior y ejército. El ejército común era conocido con el nombre de kaiserlichkdniglich (imperial-real), y su organización central como Reichskrieg-ministerium. Kdniglich significaba que el emperador era también rey -de Hungría, Bohemia y Croacia- y por consiguiente situaba a los otros reinos al mismo nivel que la semiseparada Hungría. A los húngaros esto les molestaba intensamente, y también les molestaba la expresión Reichs- porque implicaba que lo que existía era un vasto Reich de los Habsburgo y no dos Estados. Después de muchas discusiones se introdujo la conjunción «und» entre las dos 'k' -quedando k.u.k. (imperial y real)- y en 1911 el sufijo Reichs fue abandonado, siendo reemplazado por k.u.k., con lo que todas las tierras austríacas quedaban englobadas en una 'k' imperial y los territorios húngaros en la otra, real pero igual. A partir de entonces, k.k. significó 'austriaco'. En la gran obra de Robert Musil El hombre sin atributos, donde el autor trata la decadencia del Imperio de los Habsburgo, denomina a éste como kakania.

14 C. Gandelman, «Franz Kafka como dibujante expresionista», en Cuadernos internacionales de historia psicosocial del arte, núm. 3, 1983, págs. 45-69.

15 En mi artículo «El problema de la comunicación y '¿I concepto de realidad en Descripción de una lucha: el compromiso kafkiano con la literatura», en E. Sánchez, Vanguardias y neovanguardias artísticas, México, Plaza y Valdés, 2003, realizo un estudio más detallado sobre esta obra de Kafka desde un punto de vista más orientado al Expresionismo y la Fenomenología.

16 En la literatura, en la belleza, en nuestra interpretación.

17 Las aclaraciones entre paréntesis son mías.

CAPÍTULO III

Películas sobre el influjo de lo kafkiano o que guardan analogías con lo kafkiano. Películas de ambiente extraño, técnicas y temáticas aledañas a Kafka

Furia (Fury). USA, 1936.

Director: Fritz Lang.

Productora y distribuida: MGM. Duración: 90 minutos. Estreno: 26 de mayo de 1936. Color: blanco y negro. Productor: Joseph L. Mankiewicz. Ayudante de dirección: Horace Hough y Lesley Selander (ambos sin acreditar). Director artístico: Cedric Gibbons. Vestuario: Dolly Tree. Director de fotografía: Joseph Ruttenberg. Montaje: Frank Sullivan. Sonido: Douglas Shearer. Música: Franz Waxman. Guión: Bartlett Cormack y Fritz Lang. Basada en «Mob role», de: Norman Krasna. Intérpretes: Sylvia Sidney (Katherine Grant). Spencer Tracy (Joe Wilson). Walter Abel (Fiscal del distrito). Bruce Cabot (Kirby Dawson), Edward Ellis (Sheriff). Walter Brennan ('Bugs' Meyer). Frank Albertson (Charlie Wilson). George Walcott (Tom Wilson). Arthur Stone (Richard Durkin). Morgan Wallace (Fred Garrett). George Chandler (Milton Jackson). Roger Gray (agitador de huelgas). Edwin Maxwell (Will Vickery). Howard C. Hickman (Gobernador). Jonathan Hale (Abogado defensor). Leila Bennett (Edna Hooper). Esther Dale (Señora Whipple). Helen Flint (Franchette).

Sinopsis: Joe Wilson es un obrero en paro que debe separarse de su pareja cuando ésta encuentra trabajo lejos de su ciudad. Wilson cuida de sus hermanos y censura que se involucren en asuntos turbios, pues la acción se sitúa en época de la Depresión, y no era difícil encontrar en lo ilegal una salida. Tras todo un año sin ver a su novia, con quien mantiene contacto a través de la corres pondencia, consigue algo de dinero y se desplaza para encontrarse con ella. Pero a su llegada a una pequeña ciudad es confundido con un secuestrador, que como a él, le gusta comer cacahuetes, y a quien

encuentran un billete de cinco dólares con un número de serie de entre los comprendidos entre los que se pagaron en concepto de rescate. Wilson se convierte así en sospechoso, es encerrado en la comisaría, pero el sheriff, intentando cumplir con su obligación, mantiene a Wilson a buen recaudo. Sin embargo, el sospechoso termina siendo víctima de un linchamiento a consecuencia de un inquietante juicio paralelo y un comportamiento escalofriante por parte de la masa que incendia la oficina del sheriff donde se encontraba detenido Wilson. Pero Wilson, milagrosamente, salva la vida, muy a pesar de sus agresores y decide orquestar una venganza contra quienes intentaron acabar con su vida siguiendo un plan metódico que lo termina transformando a él en otro asesino sediento de venganza.

Lo cierto es que la venganza se encuentra entre esas pasiones que aunque injustificables no dejan de ser, en cierto modo, comprensibles. También la ira es una reacción de quien cree que se está cometiendo una injusticia y no sabe reaccionar de otro modo. Ambas, la venganza y la ira son, entre otras muchas, la base para una conducta insensata, pero en el caso de Furia, quien en mi opinión está reaccionando es Fritz Lang, más que Joe Wilson (o Lang a través de Wilson). Fritz Lang, austriaco de nacimiento, abandonó Alemania dejando a su filonazi esposa, y recaló en Hollywood. Su exilio vino forzado por el ascenso al poder de Hitler, quien a través de unas elecciones democráticas lograra la jefatura del Estado (Canciller) en 1933. Y fueron las masas las que lincharon a la razón y al buen juicio, y las que lincharan al bueno de Joe Wilson asesinando si no a él físicamente sí a sus creencias, sus más firmes convicciones y, en definitiva, a su alma. Y como tantas veces se nos ha dicho que «la intención es lo que importa», la intención de las masas era la de asesinar a Wilson; que luego las intenciones no se juzguen, sino los hechos a Wilson le importa poco; como poco le importa que una a una esas personas que lo lincharon sean ciudadanos de bien, decentes y que, como tantas veces cacarean, paguen sus impuestos. Y es que hablando de cacareo, Lang representa a esas masas chismosas como las gallinas de un corral, sin juicio, sin perspectiva, sin responsabilidad, esas masas que llevaron a Hitler al poder. El abogado defensor señalaba que cientos de personas habían muerto linchadas, al modo de Wilson, pero casi na die paga por ello; de ahí que sigan los linchamientos. La corresponsabilidad de unos hechos tan execrables como

un linchamiento se difumina escudándose en la psicología de masas, las responsabilidades se difuminan y veinte no pueden pagar por uno, pero es que no se trata de eso; de lo que se trata es de que las masas informes, ignorantes e irresponsables pueden llevar al traste a toda una nación. De esto trata, en mi opinión, Furia.

Joe Wilson se ve involucrado en una situación kafkiana en la que a través de una serie de malos entendidos, unas pruebas circunstanciales y una especie de hado maligno termina con sus huesos en la cárcel, linchado y muerto en vida. Que posteriormente tome venganza al desconfiar de un sistema en que unos políticos, como en la Alemania pre nazi, podrían haber reprimido el linchamiento y la debacle y no lo hicieron le hacen desconfiar de la justicia tomándose ésta por su mano de una manera comprensible, aunque insensata. Podría pensarse que la situación es kafkiana hasta el minuto 43, momento en que la sombra de un hombre destruido vuelve a aparecer ante sus hermanos, pero recordemos aquella situación del diplomático checo que es acusado de traidor cuando en realidad se encuentra en su país. Le terminan haciendo la vida imposible hasta que verdaderamente se marcha del país. Mi pregunta sería ésta: cuando la novia de Wilson descubre que éste vive, Joe Wilson, redimido por el amor, decide modificar su actitud y entrar en razón presentándose ante el tribunal para poder así volver a llevar una vida normal con su novia, pero no seamos ingenuos. La película termina ahí, pero si hubiera seguido, Joe Wilson termina de veras en prisión con lo que queda completada la situación kafkiana. La venganza de la masa no se hubiera hecho esperar.

Con un «Alguien debía de haber hablado mal de Josef K., puesto que, sin que hubiera hecho nada malo, una mañana lo arrestaron» comienza la novela El proceso de Franz Kafka, de la misma manera con que a Joe Wilson, sin haber hecho nada malo, tras infundios, rumores y habladurías, lo lincharan y acabaran con sus principios y la fe en las instituciones de su país, que en su caso son los aspectos que le dan forma a un carácter y constituyen al hombre: sus ideas y creencias.

Fritz Lang perteneció, como Kafka, a la generación expresionista, y parte de su obra es considerada como tal. Tampoco Furia se sustrae al

influjo expresionista, con esos juegos de luces y sombras, esos primeros primerísimos planos de su novia horrorizada ante el linchamiento de su prometido o el rostro sediento de sangre de la masa enajenada convertida en un monstruo amorfo.

Esta concepción de la masa amorfa que se comporta con arreglo a extraños códigos de conducta, capaz de acabar con la vida de un ser humano de la manera más irresponsable que se pueda concebir se encuentra en muchos otros autores de la época; sin embargo, ya en el propio Kafka existe un cierto miedo y desencanto ante las reacciones de sus congéneres. En un texto extremadamente crítico llamado El timonel escribe:

> ¿No soy acaso timonel?, exclamé. ¿Tú?, preguntó un hombre alto y oscuro, y se pasó la mano por los ojos, como si disipara un sueño. Yo había estado al timón en noches oscuras, con la débil luz del farol sobre mi cabeza, y ahora había venido aquel hombre y quería hacerme a un lado. Y como yo no cediera, me puso el pie sobre el pecho y me empujó lentamente contra el suelo, mientras yo seguía siempre aferrado a la rueda del timón y la arrancaba al caer. Entonces el hombre se apoderó de ella, la puso en su lugar y me dio un empellón, alejándome. Me rehíce en seguida; sin embargo, fui hasta la escotilla que llevaba a la cámara de la tripulación, y grité: ¡Tripulantes! ¡Camaradas! ¡Venid pronto! ¡Un extraño me ha quitado el timón! Llegaron lentamente, subiendo por la escalerilla, eran unas formas poderosas, oscilantes, cansadas. ¿Soy yo el timonel?, pregunté. Asintieron, pero sólo tenían miradas para el extraño, a quien rodeaban en semicírculo, y cuando con voz de mando dijo: No me molestéis, se reunieron, me miraron asintiendo con la cabeza y bajaron otra vez la escalerilla. ¿Qué pueblo es éste? ¿Piensan también, o sólo se arrastran sin sentido sobre la tierra?

El ángel exterminador. México, 1962.

Director: Luis Buñuel

Duración: 93 minutos. Estreno en España: 16 diciembre 1962. Color: blanco y negro. Productor: Gustavo Alatriste. Ayudante de dirección: Ignacio Villareal. Diseño de producción: Jesús Bracho. Director de producción: Antonio de Salazar. Diseño de vestuario: Georgette Somohano. Director de fotografía: Gabriel Figueroa. Montaje: Carlos Savage Jr. Sonido: José B. Carlos, Abraham Cruz, James L. Fields y Galdino R. Sampiero. Maquillaje: Armando Meyer. Estilista: Esperanza Gómez. Música: Raúl Lavista, sobre temas de Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Domenico Scarlatti, canto gregoriano y varios «Te Deum». Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza (del cinedrama Los náufragos de la calle de la Providencia). Intérpretes: Silvia Pinal (La Valkiria). Enrique Rambal (Edmundo Nobile). Claudio Brook (Julio, el mayordomo). José Baviera (Leandro Gómez). Augusto Benedico (Carlos Conde, doctor). Luis Beristáin (Cristián Ugalde). Antonio Bravo (Sergio Russell). Jacqueline Andere (Alicia de Roc).

A pesar de haber incluido en este libro un capítulo que versaba, casi exclusivamente, sobre lo kafkiano, en ocasiones no es fácil decidir si incluir una determinada película en un capítulo como éste dedicado a las películas influenciadas por Kafka, que guarden ciertas analogías con lo kafkiano o que presenten algunas semejanzas con el peculiar mundo concebido por Kafka, lleno de matices, atmósferas y extrañas situaciones. Existen numerosas películas que hubieran podido ser incluidas en este libro, como Cube u otras muchas que poseen una extraña atmósfera y cuyos hechos y lo que se esconde tras ellos nos resulta del todo desconocido, pudiéndose, en cierto modo, considerar aledañas a lo kafkiano. Sin embargo, la nómina sería interminable. Mención especial merece el caso de la película del gran realizador aragonés Luis Buñuel, El Ángel Exterminador. Este filme nos conduce a las profundidades de lo incomprensible y de lo aparentemente absurdo que son propiedades aledañas a lo kafkiano. En este caso Buñuel, uno de los representantes más cualificados del Surrealismo -movimiento al que Breton gustaría asociar con Kafka-, hace una profunda crítica a la burguesía y a su modus vivendi, mostrando una situación que podría considerarse en cierto modo kafkiana. Veamos el argumento, admirablemente descrito por Sánchez Vidal:

> Al regresar de una sesión de la ópera de Donizetti Lucia di Lammermoor, el matrimonio Edmundo y Lucía Nobile ofrece a sus amigos una cena en su lujosa mansión. El mayordomo, Julio, pronto ha de hacer frente en solitario a todos los invitados, pues algo extraño parece suceder en la casa: una serie de diálogos se repiten y la servidumbre deserta de sus funciones y abandona el recinto. Pero, sobre todo, llegado el momento en que los invitados deberían despedirse tras haber escuchado una sonata de Paradisi, se sienten impotentes para salir del salón, sin que medie aparentemente ninguna razón. A la mañana siguiente el mayordomo les trae el desayuno y, tras unirse al grupo, tampoco puede dejar la habitación.
>
> La situación se prolonga durante varios días, mientras la convivencia va degradándose. Uno de los presentes muere y es encerrado en uno de los armarios. Otro de estos sirve como excusado, y un tercero es aprovechado por Beatriz y Eduardo para amarse. En el exterior de la casa, declarada en cuarentena, se agolpa la gente con curiosidad, mientras en el interior se dan conatos de amotinamiento contra Nobile, a quien algunos culpan de lo sucedido. Hacen su parición un oso, que no entra en el salón, y unos corderos, que son sacrificados para mitigar el hambre. Cuando la situación se hace insostenible y los descontentos buscan a Nobile para acabar con él, Leticia -a quien apodan «la Walkiria» por su castidad- sale de detrás de unos cortinajes donde parece haber tenido relaciones con Edmundo y hace una propuesta. Pide a todos que se sitúen en la misma posición en la que estaban en el momento de producirse el maleficio, hace interpretar la misma sonata del inexistente músico Paradisi y, de esta forma, logran abandonar el recinto. En agradecimiento por haber salido de su encierro, el grupo se reúne de nuevo en una iglesia para celebrar un «Te Deum». Pero, al acabar la misa, no pueden salir del templo, ante el cual cruza una manada de ovejas mientras se oyen disparos y disturbios en las calles (234).

Podría pensarse que estas extrañas e inconcebibles situaciones tengan alguna semejanza con el tipo de atmósferas cargadas propias de lo kafkiano,

pero nada más. Bien, de ser así compartirían algunos aspectos y poco más, teniendo que incluir muchos otros filmes con analogías semejantes; sin embargo, este filme de corte alegórico representa una variante respecto a lo kafkiano digna de análisis. Los protagonistas de las situaciones kafkianas suelen ser personas de escasa relevancia, de un poder ciertamente limitado, gente normal, ciudadanos de a pie que un día descubren que el mundo se ha tornado hostil, sólo para ellos, que las situaciones cotidianas, de repente, como si de un hado maligno se tratara, ha irrumpido en sus vidas tornándose éstas en pesadilla. Pues bien, los protagonistas de El ángel exterminador no son personas de escasa importancia; todo lo contrario, lo cual, en un principio, excluiría esta película del libro, como conscientemente hemos excluido Mr. Arkadin de Orson Welles cuando también la situación de su poderoso protagonista podría, en cierto modo, considerarse kafkiana. Pero como hemos señalado, el caso del filme de Buñuel puede ser visto desde un prisma kafkiano más allá de ser una especie de pesadilla kafkiana.

- La crítica de Buñuel a esos burgueses ociosos -y a la burguesía en general- excluiría, en principio, el concepto de situación kafkiana. Espectáculos exclusivos, gustos refinados, maneras aparentemente cuidadas, tras las cuales se esconden oscuros deseos y bajos instintos; sociedades secretas y simbología pueril propia de quienes hastiados de su rutina buscan la novedad en forma de extravagancia son algunas de las máculas de estas gentes que dan gracias a Dios cuando las situaciones les son favorables y culpan al Diablo de sus desdichas. Buñuel va por ahí, en mi opinión; y no va descaminado, pero hay más.

Permítaseme mencionar la opinión mostrada por Kafka en sus conversaciones con Gustav Janouch en una ocasión en la que hojeando un libro de dibujos de George Grosz, concretamente el del hombre gordo con sombrero de copa sentado sobre el dinero de los pobres llamado El rostro de la clase dominante: ¡Ajustaremos cuentas!, dijo:

> Esta es la vieja visión del capital [...] Es correcto e incorrecto a la vez. Sólo es correcto en un sentido, aunque no lo es en la medida en que proclama una visión parcial como si fuera completa. El hombre

> gordo con el sombrero de copa persigue a los pobres: eso es correcto. Pero el hombre gordo es el capitalismo, y eso ya no es tan correcto. El hombre gordo domina al hombre pobre dentro del marco de un sistema determinado, pero él no es el sistema. Ni siquiera lo domina. Al contrario: el hombre gordo también lleva cadenas que no están representadas en el dibujo. El dibujo es incompleto, por eso no es bueno. El capitalismo es un sistema de dependencias que van de dentro a fuera, de fuera a dentro, de arriba abajo y de abajo arriba. Todo depende de todo, todo está atado. El capitalismo es un estado del mundo y del alma (Janouch, Conversaciones, 260).

De tomarse en consideración esta opinión expresada por Kafka, esos burgueses se hallan también en una situación, en cierto sentido, kafkiana de la cual tampoco pueden escapar (y cuando escapan, vuelven a caer); ciertamente no se trata de un individuo, sino de toda una clase social (incluso, quién sabe, si pueda extenderse más allá de la burguesía a toda clase social), inserta en un mundo aparentemente absurdo en el que un día sus vidas pueden llegar a convertirse en todo un calvario y cuando logran salir de él, vuelven a caer en él, ahora aumentando el número de «víctimas».

La habitación, que es uno de los contextos principales donde se desarrolla la acción, no es sólo un lugar físico, sino metafóricamente un microcosmos en el que confluye una complejísima red de fuerzas de las que no es fácil, por no decir imposible, escapar. De repente una de las invitadas logra conjurar el sortilegio y logran salir de ese infierno donde se han exhibido tan bajos instintos y puesto de manifiesto algunas de las más decadentes formas de la burguesía. Se abre un espacio para la esperanza, pero si todo quedara en esto la película no pasaría de mediocre, que no es el caso. La esperanza, como la libertad, es ilusoria, quimérica. No hay lugar para la redención. Si en un momento se abrió una rendija a la esperanza a través del regreso al punto 0 donde todo comenzó, una nueva oportunidad podría haber sido aprovechada, pero no. Todo sigue igual, no se rectifica. Haber logrado salir de la habitación era una oportunidad que a través de un momento de sensatez permite salir de tan extraña situación; pero la sensatez

dura poco y una ausencia de reflexión cabal del por qué de aquella situación (probablemente un anómalo, decadente y aniquilador sistema de fuerzas) conduce al grupo a zambullirse en más de lo mismo. La oportunidad para un recomienzo por otros derroteros se pierde; no se lleva a cabo y ahora, ese grupo, en esta ocasión más nutrido y variopinto regresa a los infiernos para volver a caer en el mismo error de partida. Volver a empezar para volver a caer en los mismos errores. Para muchos no se trataría únicamente de la burguesía, sino, probablemente, de la condición humana. ¿Qué nos cabe esperar? La historia se repite.

Postava k Podpírání (Mr. Kilián). Checoslovaquia, 1963.

Directores: Pave1 Jurácek y Jan Schmidt.

Duración: 37 minutos. Color: blanco y negro. Producción: Mitos Bergl. Director de fotografía: Jan Curík. Montaje: Zdenek Stehlík. Grupo creativo: Ladislav Fikar y Bohumil Smída. Sonido: Adolf Nacházel. Maquillaje: Vladimír Petrina. Música: Wiliam Bukovy. Guión: Pavel Jurácek y Jan Schmidt. Intérpretes: Pavel Bartl. Pavel Silhánek. Stanislav Michler. Consuela Moravková. Ivan Ruzicka. Karel Vasicek.

En determinados casos, introducir la sinopsis de una película como sección diferenciada dentro del análisis de un texto fílmico me ha llegado a parecer una osadía, de ahí que en algunos casos, como en éste, no lo haga. La razón es que en determinadas películas, como también en determinadas obras literarias, el argumento de una obra es lo de menos. Decir que el argumento de Postava k Podpírání (la figura que sirve de apoyo) gira en torno al personaje de Harold, quien busca al escurridizo Josef Kilián y, entretanto, alquila por un día un gato como mascota y que, al día siguiente, cuando va a devolverlo el establecimiento donde lo alquiló ya no existe y que, en gran medida, el resto de la película trata sobre los esfuerzos de Harold por determinar qué hacer con el gato no es demasiado argumento para una magnífica película donde nada es lo que parece.

Es lo que ocurre cuando un texto (literario o fílmico, pero también una pintura, etc.) posee una filiación alegórica, una metáfora continuada donde

cada metáfora tomada aisladamente -aspecto éste no exento de dificultades-, posee uno o más significados que en conjunto dan vida a una obra dinámica que posee la capacidad de poder ser interpretada desde muy diferentes ángulos y en muy diferentes claves. Postava k Podpíráni puede ser abordada desde un punto de vista meramente estético representando una experiencia artística indescriptible e inolvidable. Por otro lado, precisamente por su filiación alegórica representa un ejercicio hermenéutico de primer orden. De ahí que ambas vertientes hagan de este filme una de las mejores producciones cinematográficas en torno al motivo central de este libro que no es necesariamente, como intentamos demostrar en este capítulo', Kafka y sus obras, sino su legado más importante: lo kafkiano.

Anteriormente hablamos de una obra de Pavel Kohout llamada Cabeza abajo cuyo nombre original es El libro blanco (a diferencia de El libro rojo, donde aparecía el credo del comunismo) que trataba sobre una profesor que puede caminar por el techo desafiando, nada menos, que la ley de la gravedad; obra, por otro lado, también de filiación alegórica. Asimismo el afamado Milan Kundera escribiría la novela La broma, donde el protagonista es encarcelado luego de que las autoridades descubrieran una postal escrita por él donde escribía que «El optimismo es el opio del pueblo», parafraseando a Marx. Postava k Podpíráni sigue la misma senda de ambos textos y podría considerarse, únicamente como punto de partida, pues es mucho más que esto, una alegoría de la vida en un régimen comunista (lectura política), como lo es Cabeza abajo y como lo es la realista La broma; o como lo son El proceso, La colonia penitenciaria, etc., o desde otro modo de entender el arte Archipiélago Gulag, de Alexander Solzhenitsyn. Nos congratula saber que desde el arte, unos y otros se hayan llevado lo suyo. Desde La guerra de las salamandras, de Karel Capek, a Malditos bastardos, de Quentin Tarantino, pasando por La otra parte, de Kubin; En el país de los ciegos, de H. G. Wells; Rebelión en la granja, de Orwell y un largo etcétera.

Postava k Podpíráni es una película de 1963. En ese año, como ya vimos anteriormente, tuvo lugar en Liblice una Convención sobre Franz Kafka y los «precursores espirituales de la contrarrevolución», es decir, de todos aquellos que desde dentro del sistema comunista intentaron que éste tomara

otro rumbo apartándose de la ortodoxia y dejando paso a formas y métodos más humanos. De entre ellos podríamos destacar a Vaclav Havel o al que fuera discípulo de Edmund Husserl, el filósofo jan Patocka. Este es, por tanto, el contexto donde surge Postava k Podpíráni, película donde el espectador se lleva una serie de sorpresas desde el comienzo mismo del filme y es, a la vez, una película que es preciso visionar más de una vez si no se quieren dejar escapar matices, guiños y decenas de códigos gráficos que van dejando pistas por doquier de algunas hipotéticas lecturas que se pueden realizar.

En el comienzo de la película la intersección de dos calles y el tránsito de unos niños bien formados con sus maestras. Pasados estos y en sentido contrario una compañía del ejército con sus jóvenes bien formados también. Y finalmente, bien formado, un cortejo fúnebre con el coche funerario a la cabeza, nuevamente en sentido contrario. Tras todo ello aparece Harold, nuestro antihéroe kafkiano, alto y espigado, como Kafka. Tres momentos en la vida de tantos y tantos jóvenes, ante todo, pertenecientes a países con regímenes totalitarios sean del signo que sean. A partir de ahí, nos podemos hacer una idea... Tras la escena Harold entra en un edificio, probablemente oficial. En uno de los pasillos decenas de pancartas antiamericanas, simbología comunista, imágenes de Mao y Stalin, que forman parte del «santoral» comunista y son figuras clave en ese ejercicio de adulación y adoración excesiva de un líder vivo, carismático, denominado culto a la personalidad'. Harold se encuentra con unos músicos y les pregunta por Kilián. Ya en la calle, entre espasmódicos cambios de escena, Harold decide alquilar una mascota por un corto espacio de tiempo (préstamo de gatos). En una triple secuencia de gran maestría, Harold sale de la tienda y al cerrar la puerta se abre la de su casa y la de su estudio para pasar de un contexto a otro de manera dinámica y estéticamente contundente: tres puertas, tres contextos, tres situaciones en apenas cinco segundos.

Tras la corta permanencia del gato con Harold, éste va a devolverlo, pero al llegar al establecimiento de alquiler de gatos (Pujcovna kocek) comprueba que ya no existe; parece cerrado hace mucho tiempo, aunque, sin duda, es el mismo establecimiento. Es a partir de este momento cuando comienza todo el periplo de Harold con objeto de proceder a la devolución

del gato, continuando su búsqueda de Kilián. Justo aquí los directores Jurácek y Schmidt nos introducen en un nivel distinto de interpretación. No es normal que esa tienda esté cerrada habiendo transcurrido tan poco tiempo y que nadie sepa nada (no quieran saber o hayan olvidado). A partir de aquí nos situamos en otro nivel y comprendemos que es preciso interpretar, y que los hechos que observamos, probablemente, significan algo distinto de lo que vemos.

Ahora nos asaltan varias dudas: ¿qué significa el gato?, ¿quién es Kilián?, ¿qué está ocurriendo?, pero lo más importante, ¿dónde poner al gato? Lo más normal hubiera sido quedarse con él, regalarlo o dejarlo en esa semi libertad de la que estos animalitos, nunca del todo domésticos, gozan y que tienen en los tejados y en una sardina sus mejores aliados. «Dónde ponerlo» es la cuestión. ¿Dónde poner qué? Claro que un director no va a gastar sus esfuerzos en hacer una película en la que no saber dónde dejar a un gato, sin más, se convierta en el tema central. El gato es otra cosa y Kilián, un esquivo funcionario, son dos metafóricos personajes centrales, junto con Harold, en esta historia. Seguramente habría que plantearse una lectura política, aunque insisto, no sea la única legítima. A los checoslovacos, como a muchos otros pueblos, les dejaron (o les obligaron a pasar por el aro) un sistema político temporalmente que ofrecía muchas promesas y que, a la postre, se convirtiera en una rémora de la que parecía imposible deshacerse. Nada más fácil cuando no puedes desprenderte de algo que acudir a quienes velan por ti, tu seguridad y bienestar. El problema se agrava cuando no encuentras a quienes pueden ayudarte y solo, sin ayuda, no sabes qué hacer o qué te es posible hacer. ¿Qué hacer con un sistema cuando se ha demostrado inoperante? ¿Dónde lo pongo? Pero nadie responde. Todo es demasiado complejo, laberíntico y laborioso, así que me lo llevo puesto, y luego, como al final de la película, Harold pregunta, pero no hay respuesta y la única que encuentra viene del poseedor de otro gato, éste negro. Ésta no es más que una lectura, hay otras. Es la capacidad de la alegoría, de la metáfora para transmitir no sólo sensaciones estéticas y experimentar un determinado tipo de fruición, sino de situarnos en un plano interpretativo en el que en función de nuestro background podamos extraer de entre un abanico de posibilidades la que, en ocasiones, se ajuste a nuestros intereses. No toda interpretación es posible, pero en ocasiones sí

son posibles determinadas extrapolaciones. Es el caso de Postava k Podpíráni.

En Postava k Podpíráni hay escenas realmente impactantes que giran en torno a una crítica feroz a la burocracia, a los sistemas totalitarios donde la desconfianza se convierte en característica esencial entre sus ciudadanos y, por tanto, queda malogrado el proyecto de una humanidad solidaria, etc., etc. Hay una escena en picado en la que Harold aparece pequeño junto a toda una pared repleta de archivadores en la que un funcionario se desplaza con un ridículo dispositivo móvil que lleva su mesa de despacho de arriba abajo y de izquierda a derecha. Pasillos, escaleras y más pasillos, simbología comunista y, surrealista, una bicicleta con un funcionario por los angostos pasillos para ir de un lado a otro sin fatigarse. Harold llega a una sala de espera donde otros ciudadanos, hombres y mujeres, esperan su turno. Nadie se conoce, nadie habla, se miran, todos desconfían. Harold toma un periódico presumiblemente distinto al oficial (está escrito en árabe. ¡Hasta en esto aciertan Jurácek y Schmidt!), los demás ven que es distinto al que debiera leer, así que todos lo miran con recelo; Harold, se acaba de hacer automáticamente objeto de sospecha. Harold suelta como un resorte el periódico antes de que todo vaya más lejos. En esa misma sala un hombre fumando en pipa; a una chica le molesta, así que se dirige a abrir la ventana, pero, sin sorpresa, comprueba que la ventana está tapiada. No hay más salida que aguantar. Posteriormente entra un nuevo ciudadano con un peculiar objeto: se trata de una especie de ducha portátil que pone sobre Harold, pero éste se aparta. Más tarde todos los ciudadanos, ya en las escaleras del edificio, contemplan cómo aquél ciudadano asciende penosamente con la ducha al hombro por las escaleras. La ducha representa la limpieza del ser humano; una carga demasiado pesada, la esperanza del aseo de un régimen viejo y cochambroso que necesita del aseo, pero los aires de cambio no triunfaron y ya sin la imagen podemos escuchar como esa ducha portátil cae escaleras abajo con gran estruendo. Estas son, entre otras, las escenas que aparecen en este contexto, todas ellas cargadas de Simbolismo, crítica y, desde luego, estética.

Postava k Podpíráni es, sin duda, una de las mejores representantes de la llamada Nueva Ola del cine checo.

La muerte de un burócrata. Cuba, 1966.

Director: Tomás G. Alea.

Productora: Instituto cubano del arte y la industria cinematográfica (ICAIC). Duración: 85 minutos. Estreno: 24 de julio de 1966. Color: blanco y negro. Productor: Margarita Alexandre. Director de fotograf a: Ramón Suárez. Montaje: Mario González. Sonido: Eugenio Vesa. Música: Leo Brouwer. Guión: Tomás G. Alea, Alfredo del Cueto y Ramón F. Suárez. Intérpretes: Salvador Wood (Juanchín, el sobrino). Manuel Estanillo (el burócrata adminis trador del cementerio). Silvia Planas (la viuda). Gaspar de Santelices (el jefe de Juanchín). Pedro Pablo Astorga. Tania Alvarado.

Sinopsis: Francisco J. Pérez (Paco), un proletario ejemplar que ha inventado una máquina para fabricar en serie bustos de plástico de héroes socialistas, cae accidentalmente dentro de la máquina que él mismo inventó, falleciendo acto seguido. Sus camaradas deciden en una asamblea relámpago rendirle el mejor homenaje, consistente en enterrarlo con su carnet laboral, símbolo de su condición obrera. Después de ser enterrado, su viuda, acompañada de su sobrino Juanchín, se presenta ante la administración para iniciar los trámites para cobrar la pensión, pero el funcionario de turno le pide el carnet laboral del muerto (con el que ha sido enterrado). Juanchín se encarga de iniciar los trámites para desenterrarlo y, de ese modo, recuperar el carnet laboral, documento indispensable para que su viuda cobre la pensión. Ante las infinitas dificultades con las que se topa para exhumar el cadáver de su tío y así recuperar el carnet laboral, Juanchín trata de recuperar el carnet abriendo la tumba, pero acaba llevándose al tío a su casa, donde es conservado entre barras de hielo, mientras intenta inútilmente enterrarlo de nuevo pues, como dice el funcionario encargado del cementerio, «mientras no conste oficialmente que ha sido exhumado no se le puede volver a enterrar». Juanchín intenta entonces conseguir una orden de exhumación, pero tampoco le sirve de nada y termina estrangulando al encargado del cementerio. Posteriormente es detenido por unos loqueros. La película termina mientras el cortejo fúnebre del burócrata lo conduce al propio cementerio del cual era encargado.

En una entrevista concedida por Tomás Gutiérrez Alea en 1979 a Gary Crowdus, editor de la revista Cineaste, explicaba el germen de su película La muerte de un burócrata expresándose en los siguientes términos: «Decidí hacer la película a partir de una experiencia personal. Puede sucederle a cualquiera. Me vi de pronto atrapado en los laberintos de la burocracia a partir de unos problemas muy simples y elementales que quise resolver. Perdí mucho tiempo en eso y decidí hacer justicia por mis propias manos. Pensándolo bien -me dije- mejor hago una película y así me evito líos con la policía. De esa resolución salió una comedia, porque ¿no es ese el tono más apropiado para expresar el carácter absurdo que adquieren las deformaciones burocráticas, los formalismos y los formulismos vacíos que no tienen nada que ver con la práctica revolucionaria? [...] Sería mucho pedir a una comedia como ésta que provocara una toma de conciencia en el espectador burócrata. Creo que muy pocos burócratas se reconocieron como tales ante el filme. Seguramente se reían, eso sí, de los otros burócratas, los que ellos mismos han tenido que padecer en alguna ocasión. El efecto positivo del filme está en que brinda apoyo moral a las víctimas del burocratismo» 3.

Y es que Tomás Gutiérrez Alea capta en este filme algunos de los aspectos prototípicos de las situaciones kafkianas a las que añade el elemento cómico inherente a muchas de estas situaciones. Lo cómico emana de lo ridículo del poder cuando se muestra disfuncional, distanciado de los objetivos para el cual fue concebido o bien disfuncional cuando el hombre delegó en el Estado parte de su libertad tras el contrato social. Nadie duda de la eficacia de la forma de administración burocrática (aunque existen otros modos de administración), pero ésta, con cierta frecuencia deja de ser eficaz y entonces el hombre sencillo, de a pie, el hombre de carne y hueso, después de delegar en el Estado habiendo realizado un esfuerzo contra natura de renuncia a parte de su libertad se encuentra con situaciones en las que un Estado que debería facilitarle las cosas se las complica hasta términos insospechados. Quizás sea nuestra propia condición la que nos resulte cómica, de ahí que lo kajkiano se convierta en una categoría, más allá de lo estético y literario en ontológica, constituyente de nuestra propia condición.

Gutiérrez Alea matiza el sentido de la poesía de Antonio Machado:

EN EL ENTIERRO DE UN AMIGO (fragmento)

... De los gruesos cordeles suspendido,
pesadamente, descender hicieron
el ataúd al fondo de la fosa
los dos sepultureros...

Y al reposar sonó con recio golpe,
solemne, en el silencio.

Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio...

Cuando un ataúd termina su descenso físico y reposa sobre su térreo lecho pareciera que sea por mucho tiempo y cuestión, por lo demás, seria, pero no si el enterrado es poseedor de tan valioso objeto como un carnet laboral. Eso lo complica todo. Y ahí comienza Gutiérrez Alea... y La muerte de un burócrata.

Las resonancias kafkianas de la muerte de un burócrata son numerosísimas; de hecho, que el propio inventor del engendro procreador de bustos del apóstol de Cuba, José Martí, muera tras ser engullido por su propio invento recuerda a La colonia penitenciaria, donde el defensor del ingenio infernal se aplica su propia medicina hasta que es aniquilado. Lo increíble es que la muerte y determinadas situaciones -como la del diplomático checo que finalmente tiene que exiliarse a Inglaterra- lleguen a producir risa; con ello nos adentramos en el corazón de lo kafkiano y, en mi opinión, la risa procede del reconocimiento del ser humano de que nos encontramos ante algo muy íntimo, algo que forma parte de nosotros, algo que nosotros hemos creado de lo que, en nuestro optimismo, no hemos sabido ver el otro lado, el reverso de la moneda. Probablemente el reverso de la Ilustración.

Reenterrar al tío Paco tras ser ilegalmente exhumado con objeto de cumplir con los requisitos legales para que la viuda cobre, en justicia, su pensión se convierte en un enloquecido laberinto que nos zambulle del todo

en lo kafkiano. Pero para el burócrata «responsable» del cementerio, que por cierto, sigue unas normas que «vienen de arriba», por lo que él no es sino una pieza más de un dislocado engranaje, mientras no conste oficialmente que el tío Paco ha sido exhumado no se le puede volver a enterrar. Con ello queda consagrada la estupidez. ¡Cómo se va a enterrar a alguien que oficialmente no ha sido desenterrado!, aunque lo tengas ante tus propios ojos. ¡Con la burocracia hemos topado!

Alfred Kubin describe y caricaturiza, claro está, en su alucinante novela La otra parte con gran comicidad a los burócratas aludiendo a los requisitos que uno de ellos le pide a un ciudadano que todo lo que precisa es concertar una cita:

> Para obtener una solicitud de audiencia necesita usted, además de sus partidas de nacimiento, bautismo y matrimonio, el certificado de escolaridad de su padre y el de vacunación de su madre. En el corredor de la izquierda, oficina número dieciséis, tendrá que efectuar su declaración de bienes, grado de instrucción y condecoraciones obtenidas. Un certificado de buena conducta de su suegro sería también deseable, aunque no constituya requisito indispensable (88).

En Rusia, donde Kafka no ha sido un autor tan conocido como en gran parte de Europa e hispanoamérica, se dice: «bes 6ymwKKI11 TMI - 6yxamxa, a c 6yMa}KKoñ - tle.noBex» (Bez bumazhki tu¡ bukashka, a s bumazhkoi chelovek), que significa «Sin papeles es usted un insecto, con papeles, un hombre». Esta frase extraída de La canción de los burócratas, del poeta soviético Vasily Ivanovich Lebedev-Kumach (1889-1949) no deja lugar a la menor duda ni resquicio a la esperanza respecto a lo que les cabe esperar a los indocumentados. Sin papeles no hay nada que hacer. Sin documentos, pasaportes, diplomas, certificados, etc., etc., etc., es difícil a veces probar el hecho de la existencia misma de un hombre. Esto, que a casi cualquiera le escandalizaría y hasta dudaría que fuese, ni de lejos, verdad ha sido y sigue siendo un axioma en determinados países. Con razón en la U.R.S.S. apenas conocían a Kafka. Kafka era, por decirlo así, innecesario allí y en tantos otros países del mismo corte; esos países eran, ya de hecho,

kafkianos, como en ese sentido se hiciera eco también Annie Kriegel en su ensayo Los grandes procesos en los países comunistas o el nada sospechoso de comulgar con sectores conservadores europeos Konstantin Costa-Gavras en su película La confesión, basada en un hecho real.

Los rusos tienen un concepto sin equivalente en español que es «ugorazdilo» (Y2opa3u.lo) que podría, aproximadamente, traducirse como «meterse en problemas sin buscarlos por culpa de la mala suerte o por algún tipo de hado maligno» que, intuitivamente, recuerda a esas situaciones en las cuales, en ocasiones, se ven envueltos algunos de estos personajes a los que a lo largo de este libro nos estamos refiriendo. De ahí el posible parentesco entre lo kafkiano y este curioso concepto ruso de «ugorazdilo».

La muerte de un burócrata, finalmente, crea un estado de cosas próximo a ese mundo de pesadilla kafkiana que, en ocasiones, caracteriza a la burocracia.

«Esto no es fácil.»

¡Qué dulce es morir así! (Ilfischio al naso). Italia, 1967

Director: Ugo Tonazzi.

Duración: 108 minutos. Estreno: 22 de marzo de 1967. Color: color. Productor/es: Henryk Chrosicki, Alfonso Sansone y Ugo Tonazzi. Jefe de producción: Nicoló Pomilia. Director artístico: Giancarlo Bartolini Salimbeni. Vestuario: Emilio Pucci. Director de fotografía: Enzo Serafin. Montaje: Eraldo Da Roma. Maquillaje: Vitaliane Pa tacca. Música: Teo Usuelli. Guión: Alfredo Pigna, Giulio Scarnicci, Renzo Tarabusi, Ugo Tonazzi y Rafael Azcona. Basada en el relato «Siete plantas», de: Dino Buzzati. Intérpretes: Ugo Tonazzi (Giuseppe Inzerna). Tina Louise (Dr. Immer Mehr). Olga Villi (Anita, esposa de Inzerna). Franca Bettoia (Giovanna, amante de Inzerna). Alicia Brandet (Gloria, hija de Inzerna). Gildo Tognazzi (Gerolamo, padre de Inzerna). Gigi Ballista (Dr. Claretta). Riccardo Garrone (Barbero). Marco Ferreri (Dr. Salamoia).

Sinopsis: El industrial Inzerna es hospitalizado a causa de una leve aunque fastidiosa molestia: en ocasiones su nariz silba. Inzerna es admitido en la planta primera de la lujosa clínica Salus Bank donde le realizan todo tipo de pruebas. En esa primera planta es donde se encuentran los enfermos con afecciones leves; una primera planta que parece más bien un hotel de lujo que una clínica. Desde esa planta comienza su irresistible ascensión debido a diversos pretextos que lo llevan de una planta a otra superior. Cada planta es menos elegante que la anterior y el personal menos agradable y cortés. Inzerna va perdiendo en el ascenso su confianza y vitalidad progresivamente, al tiempo que ve reducida su independencia. Al final él sólo cuenta con los cuidados y la compañía de su amante para confortarlo entre la indiferencia de su familia. Habiendo llegado hasta la séptima planta, que es donde se encuentran los enfermos de mayor gravedad, fallece.

¡Qué dulce es morir así!, The seventhfloor (La séptima planta) o Il fischio al naso (El silbido en la nariz) son el cúmulo de títulos cuyo referente no es otro que el magnífico relato «Siete plantas» del escritor italiano Dino Buzzati, nacido en Belluno en 1906 y fallecido en Milán en 1972. El autor italiano recoge admirablemente la tradición de lo kafkiano tanto en su novela El desierto de los tártaros como en algunos de sus relatos traducidos al castellano como son «Los siete mensajeros» o «Siete plantas» 4. En este último, que es en el que se ha basado la película, se describe un centro hospitalario dividido en siete plantas. Cada una de ellas aloja a enfermos de distinta gravedad. En la séptima están los leves, «reservada a los enfermos por afición, padecedores más que nada de imaginaciones» (Los siete mensajeros, 19), hallándose en la primera los moribundos (justo al revés que en la película). Entre ellas, la gravedad de los pacientes se va intensificando a medida que se desciende. Aparece aquí el tema kafkiano de las jerarquías. Pues bien, Giuseppe Corte, un presunto enfermo, es destinado a la séptima planta debido a un levísimo acceso febril. Su periplo (errar) por cada una de las plantas hasta llegar a la primera, la de los moribundos, se convierte en una auténtica odisea que, probablemente, acaba con su vida. Buzzati, al igual que Kafka, tampoco deja clara la lógica que subyace a todo este proceso; en realidad, es imposible, ellos intentan descubrir claves haciendo (forzando) a la realidad mostrarse (des-cubrirse).

A lo largo del cuento, toda una suerte de malentendidos, neutralizaciones, jerarquías, dispersión -típicamente burocrática- de responsabilidades, convierten la que debía de ser una corta estancia en un hospital, en el epitafio de un individuo cuya única culpa es existir. Una ley kafkiana como es la importancia de lo pequeño e insignificante aparece tratada en el contexto del relato: «Afecciones incluso muy leves necesitan a menudo tratamientos enérgicos y prolongados» (26). Hay un fragmento en el relato que recoge el espíritu de lo kafkiano de una manera clara: «¡Él, que en el fondo, por la gravedad de su mal, a juicio de los médicos más severos, tenía derecho a verse asignado a la sexta, cuando no a la séptima planta, en la sección de moribundos! La situación era tan grotesca que en algunos momentos Giuseppe Corte casi sentía deseos de echar a reír a carcajadas» (31). La situación, claramente kafkiana, y el hecho de que una situación tal pueda llegar a provocar risa en el principal implicado, convierte este relato en un digno representante de la línea narrativa kafkiana.

Il fischio al naco se mueve entre la alegoría y la sátira del modo de vida contemporáneo. Es verdad que en este filme se refleja en mayor medida la vida de un adinerado industrial y de su familia, y no tanto una forma de vida media que sí podemos encontrar en algunas de las películas de Jacques Tati (Mi tío o Playtime, donde hay determinadas escenas muy cercanas a planteamientos kafkianos). Sin embargo, aunque no sean muchos los «elegidos» también es verdad que muchos quisieran vivir como el industrial Inzerna, de manera que sí se puede hacer extensible a un universo más amplio que al de la burguesía industrial representada en este filme. En Il fischio al naso se combinan varias cuestiones de importancia: terminado el visionado del filme nos aguarda el momento de la reflexión, sentimos que hay un sentido último que planea tras los acontecimientos vividos por Inzerna, pero además da la sensación de que este hombre poderoso, y muchos como él, no lo son tanto, y que las posibilidades de perderse, de extraviarse desde un punto de vista existencial no son menores. Realmente muy pocos quisieran estar en la piel de Inzerna.

Giuseppe Inzerna es un cínico y un explotador, de una mentalidad consumista y de una moralidad más que discutible, pero es que su familia no le va a la zaga, empezando por su esposa, siguiendo por su hija y

terminando por su propio padre. Todos ellos siguen su vida encantados cuando Giuseppe es hospitalizado. Todos ellos forman, como asegura Kafka en sus conversaciones con Janouch, de un gran sistema de relaciones que se muestra falso e insustancial. Dino Buzzatti es autor también de un elocuente relato llamado Consulta al médico donde queda patente la vacuidad existencial de aquel cliente que acude a su médico de cabecera para trasmitirle la gran noticia de su curación: ya es como todo el mundo. La reacción de su médico ante tamaño dislate no se hace esperar: «Estás muerto (...) Sano, desde luego. Sanísimo. Pero muerto. Te has adaptado, te has integrado, te has homogeneizado, te has introducido en cuerpo y alma en el tejido social, has encontrado el equilibrio, la tranquilidad, la seguridad. Y eres un cadáver» (92). Pues bien, este sistema de relaciones que, probablemente, alcanza a todos es desenmascarado por Buzzati para hacernos comprender en qué consiste y la amenaza que supone.

fonazzi, como el propio kafka y Buzzati, es sabedor de que el humor forma parte de este modo de representación (kafkiana) de situaciones existenciales. Así, tras una visita de unos empresarios africanos a la fábrica de Inzerna, éste les regala a cada uno de ellos un paquete con igual envoltura y, presumiblemente, el mismo contenido, mientras que los empresarios africanos obsequian a Inzerna con una máscara africana quedando patente dos formas opuestas de entender el mundo y lo propio de cada cultura: la deshumanizada fabricación en serie y su correlato en el regalo, frente a la expresiva máscara que, quién sabe, si no sea un regalo envenenado de sentido.

Pero no todo en Inzerna es negativo; así, el fastidioso silbido en la nariz que aparece cuando respira fuertemente, vuelve a aparecer en el momento en que desea hacer el amor con su esposa. Esta, al escuchar el silbido, en lugar de mostrarse comprensiva muestra un enorme enojo cuya consecuencia es el abandono del lecho por parte de Inzerna que se marcha a dormir solo, en el estudio. Una vez allí descubre que el sonido de su silbido nasal es distinto según por el orificio de salida que espire produciendo una cierta musicalidad que le hace sonreír antes de volver a dormirse. Inzerna, envuelto en ese sistema de relaciones propias del sistema económico en que se apoya, podría haber sido feliz de otro modo, pero aceptó unas reglas del

juego y ahora es, en gran medida, víctima de ellos. Este es el drama de estas situaciones kafkianas. Ya en la clínica, el médico que lo atiende muestra una disfunción se mejante o más fastidiosa aún que la de Inzerna, pero es congénita, sostiene el facultativo; lo que demuestra el equilibrio inestable y el sistema de falsedades de esta sociedad con respuestas para todo donde el que no se consuela es porque no quiere.

El mercantilismo de la sociedad neoliberal jerárquicamente planteada queda patente en la propia clínica Salus Bank, y hasta en la propia denominación de dicha institución. En la primera planta, como si de un balneario de lujo se tratara, Inzerna ocupa un apartamento de lujo donde, además, lleva a cabo sus transacciones y reuniones comerciales en un ambiente que nada tiene que ver con el hospitalario. Y es que desde hace años es sabido que lo importante no es lo que vendes, sino cómo lo vendes y, en ese sentido, el sistema no logra atajar el leve aunque fastidioso malestar de Inzerna, pero da gusto estar en un lugar así. El machismo institucional queda patente en numerosísimas escenas del filme, resultando altamente nocivo no ya en sí mismo, sino por ser aceptado por las propias mujeres que se hayan, obviamente, inmersas en ese sistema de relaciones.

Pero si Inzerna está acostumbrado al lujo, llega el momento del descenso a los infiernos que, paradójicamente, se realiza a través de un ascenso paulatino de la primera a la séptima y última planta. Ahora le toca probar cómo se vive en otros lugares de diferente categoría y vivir situaciones en las que el lujo va desapareciendo y encontrándose con otras realidades. Las comodidades van desapareciendo siendo sustituidas por habitaciones menos confortables con rudimentarios sistemas de masaje y menor profusión de bellas enfermeras para, finalmente, dar paso a antipáticas monjas, evidentemente, más cercanas a otros postulados, quizás por encontrarse en pisos más cercanos al cielo que a la dionisíaca tierra. Los mismos cuadros de la pared pasan de la más rabiosa vanguardia de la primera planta a cuadros oscuros y abstractos en plantas superiores. Ahora de los masajes Inzerna pasa al rascador que le ofrece el inconmensurable Marco Ferreri en el papel del Dr. Salamoia. De la lujosa primera planta, al rascador pasando por la disfuncional cama de masajes, tales son los artefactos propios de los estados por lo que pasa el sufrido Inzerna que ve pasar su vida en la clínica

al principio con cierta desesperación para, finalmente, aceptar sus destino. Inzerna pasa de no tener tiempo, como exigente y próspero empresario que es, a vérselas en la fría planta de una clínica donde tiene que matar al tiempo haciendo solitarios con las cartas. Acompañada de un joven su esposa lo visita para tratar asuntos de negocios, pero Inzerna ya no soporta más la situación. Ante esta tesitura no es extraño que el ahora prescindible Inzerna intente escapar de la inexpugnable clínica y que sea la contemplación de la belleza femenina lo que lo entretenga en su intentona y sea localizado por unos celadores.

Inzerna es enviado a la quinta planta donde comparte habitación con otros tres pacientes de cierta gravedad, aunque nadie muere en esa planta, según le comenta un gitano que más allá de toda contingencia que pueda acaecer en su vida canta y toca la guitarra interpretando su arte flamenco en la atestada habitación. Inzerna no se ha adaptado aún a compartir espacio ni conversación con esas (pobres) gentes, se sigue mostrando prepotente, aunque la realidad lo va poniendo en su sitio. Pero en esa planta las clases sociales empiezan a importar poco puesto que se comparte algo que sí es un hecho diferencial más sustancial que la clase social: la enfermedad, límite de muchas de nuestras posibilidades. En la quinta planta, a diferencia de la primera, poco importa si se es rico o famoso si falta la salud. Mientras la familia de Inzerna se plantea contratar un extraño seguro, él se encuentra ya en plantas superiores y finalmente, ante la indiferencia de su familia, muere.

¿Y no es esto lo que le ocurre a tantas y tantas personas que un día gozan de las mieles del éxito material y la prosperidad y otro ven cómo su vida se derrumba como un castillo de naipes? Sin lugar a dudas en estos filmes, muchas veces de filiación alegórica, de lo que se habla es de la condición humana. Y es lo kajkiano, de origen literario, sí, el artefacto que nos introduce en el corazón de la existencia.

El prisionero (The prisoner). Gran Bretaña, 1967-1968.

17 episodios.

Directores: Don Chaffey (6 episodios), Patrick McGoohan (4 episodios), Pat Jackson (3 episodios), David Tomblin (3 episodios) y Peter Graham Scott (1 episodio).

Productora: Everyman Films/Incorporated Television Company. Duración: 50 minutos. Color: color. Productor: David Tomblin. Productor ejecutivo: Patrick McGoohan. Ayudante de dirección: Gino Marotta. Director de producción: Bernard Williams. Director artístico: Jack Shampan. Vestuario: Masada Wilmot y Dora Lloyd. Director de fotografía: Brendan J. Stafford. Operador de cámara: Jack Lowin. Montaje: Lee Doig, Geoffrey Foot, Eric Boyd-Perkins y Noreen Ackland. Grabación de sonido: John Bramall. Montaje de sonido: Wil fred Thompson. Maquillaje: Eddie Knight. Peluquería: Pat McDermot. Música (tema para El prisionero): Ron Grainer y Robert Farnon. Montaje de música: Bob Dearberg. Guión: Anthony Skene, Terence Feely, Vmcent Tilsley, Patrick McGoohan, etc. Casting: Rose Tobias Shaw. Intérpretes: Patrick McGoohan (Número Seis). Guy Doleman (Número Dos, en el Primer Capítulo). George Baker (el nuevo Número Dos). Angelo Muscat (Mayordomo). Peter Swanwick (Supervisor).

Un cielo que progresivamente se va nublando culmina con el sonido de un trueno. Posteriormente, un cielo azul y el asfalto como alfombra surcada por el Lotus Seven de un seguro Patrick McGoohan se dirige con determinación y, al parecer, habiendo tomado algún tipo de decisión de gran trascendencia, a la oficina de un superior. Allí, entre una decoración clásica, unos techos extremadamente bajos y un mapamundi en el que se observan algunas zonas sospechosamente coloreadas, McGoohan protagoniza una acalorada e inaudible discusión que culmina presentando su renuncia entregando un sobre que lleva escrito «Private-Personal, By Hand». McGoohan se dirige a casa, pero al mismo tiempo la maquinaria de los servicios para los que trabajaba se pone en marcha. Por un lado, su ficha parece entrar en un sospechoso proceso irreversible; por otro lado, McGoohan es seguido por un coche de estilo muy diferente a su Lotus, representando una visión del mundo muy distinta y, acaso, siniestra. Un kafkiano pasillo repleto de archivadores será el que albergue su ficha bajo el rótulo de «Renuncias», en el que, probablemente, se hallen todos aquellos

que, posteriormente, tengan problemas con dicho servicio. Tras entrar en su apartamento, empaqueta rápidamente sus cosas, incluyendo fotografías de una playa tropical de arena blanca y palmeras donde, supuestamente, pretende ir. El coche que lo seguía, un coche fúnebre, se detiene también ante la entrada de su vivienda y un tipo con atuendos de enterrador, con chistera incluida, baja del coche e introduce, a través de la cerradura de su puerta, un gas somnífero de acción rápida dejando inconsciente al que, posteriormente, se convertirá en el Número Seis (Patrick McGohan). Aturdido y confuso, el protagonista se despierta en La Villa, una especie de prisión con aspecto vacacional cuyas gentes y decorados son de un peculiar estilo náutico y brillantes colores.

RESIGNED (renuncias)

«¿Dónde estoy?»

«En la Villa.»

«¿Qué desea?»

«Información. »

«¿Á qué bando pertenece usted?»

«No puedo decírselo.... Queremos información. ¡Información! ¡INFORMACIÓN!»

«No se la daré»

«En alguna forma lo obligaremos»

«¿Quién es usted?»

«El Número Dos»

«¿Quién es el Número Uno?»

«Usted es el Número Seís.»

«No soy un número - ¡Soy un hombre libre!»

(Carcajadas del Número Dos.)

Este diálogo se reproduce, con ligeras variantes, a lo largo de la secuencia de apertura de la mayoría de los capítulos. Quien pregunta es el Número Seis y quien responde es el Número Dos, el responsable de la Villa, un papel encarnado por diferentes personajes en cada uno de los episodios5. Y no es, únicamente el comienzo de un tema del grupo británico de NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal) Iron Maiden, se trata del comienzo de una de las mejores series televisivas de la historia.

Sinopsis (El prisionero, 1967): El personaje protagonista, el llamado Número Seis, es un antiguo agente secreto del Gobierno Británico durante la Guerra Fría. Tras renunciar a su puesto, es narcotizado, secuestrado y retenido como prisionero en un pequeño y aislado pueblo costero conocido como La Villa, una especie de balneario donde sus habitantes parecen felices. Allí las autoridades intentan descubrir por qué el Número Seis ha renunciado. A lo largo de la serie Número Seis intenta escapar mientras desafía todos los intentos de quebrar su voluntad. También busca descubrir la identidad del misterioso Número Uno, quien presuntamente dirige La Villa y con quien quiere ponerse en contacto.

A mediados de la década de los 60 proliferan en las pantallas las series de espías. No es extraño en tanto que son los años de la Guerra Fría (1947-1991)6, que fue una forma de rivalidad en la que los servicios de espionaje tuvieron una función destacada. El espía representa una pieza clave para averiguar cuestiones relacionadas, entre otras, con la bomba atómica, quién la tiene y quién no; cuáles son los planes de las distintas potencias y superpotencias, etc. Y así surge un nuevo tipo de héroe que es el espía, quien se juega la vida en las acciones más arriesgadas que se puedan concebir, exponiéndose no solo a la tortura y su propia vida, sino exponien do, incluso, la vida de sus compatriotas como poseedor de información privilegiada. Series como Los vengadores, Secret agent (aka Danger man) o películas como las de James Bond, el agente 007, así lo atestiguan. Danger man fue interpretada por el propio Patrick McGoohan, pero estaba

descontento con las limitaciones creativas a las que era sometido en su papel de John Drake, así que decidió renunciar, de manera que el mismo productor de Danger man, Lew Grade, le propuso realizar una serie más a su gusto que se convertiría a la postre en El prisionero. No deja de ser curioso que McGoohan renunciara a seguir protagonizando una serie que ya no era de su agrado y que El prisionero tenga como punto de partida la renuncia de McGoohan respecto a su trayectoria anterior.

Los diecisiete episodios de El prisionero se pueden agrupar bajo tres temas principales: a) Obligar al Número Seis a través de métodos más o menos convencionales, intentando ganárselo, por ejemplo, para que suministre la información acerca de por qué renunció, o quizás más; b) los distintos intentos de escape de La Villa por parte del Número Seis y la utilización por parte del Número Dos de obtener la información a través de métodos menos convencionales, más complejos y técnicas poco ortodoxas como el intercambio de mentes, sueños hipnóticos, etc., y c) toda vez que el Número Seis comprende la dificultad de la evasión pretende frustrar cualquier plan secreto del Número Dos.

No escapa la temática de la serie a los acontecimientos de aquella parte de la historia. Los espías, los espías dobles eran con frecuencia capturados y sometidos a interrogatorios y tortura con objeto de saber qué tipo de información habían logrado trasmitirle al enemigo. Las técnicas de interrogatorio se fueron haciendo cada vez más sofisticadas y, más o menos reales, más o menos imaginadas por los guionistas, en El prisionero aparecen algunas realmente complejas como el robo de identidad, la intimidación, la hipnosis, el control mental, la manipulación del sueño, etc.

Dentro de este esquema de tortura y control La Villa posee un instrumento de gran eficacia. Además de cámaras de circuito cerrado para controlar y vigilar los movimientos de los habitantes de La Villa que, en realidad, son también prisioneros, pero que no es fácil reconocer quiénes lo son, poseen un artefacto denominado Rover (explorador) que es una especie de policía cibernético con forma de globo, un infalible mecanismo para controlar la seguridad y abortar los intentos de fuga de La Villa. Rover

persigue y reduce o bien mata a todos aquellos que intentan fugarse surgien do, incluso, del fondo de las aguas que bañan la falsa población vacacional.

Pero regresemos por un momento al comienzo en el que en cada uno de los episodios se repite, aproximadamente, un mismo diálogo entre el que va a denominarse Número Seis y el Número Dos:

«¿Quién es usted?»

«El Número Dos»

«¿Quién es el número Uno?»

«Usted es el número Seis.»

«No soy un número - ¡Soy un hombre libre!»

(Carcajadas del Número Dos.)

El prisionero es una serie donde en los apenas tres minutos iniciales de presentación queda, básicamente, planteada la serie completa, salvo el desenlace; un desenlace que, en todo caso, puede derivarse por el propio principio aristotélico de la verosimilitud de esta exposición inicial. En este diálogo quedan plasmadas sintéticamente y de manera admirable dos visiones del mundo antitéticas. Por un lado, la del existente, la del ser humano de carne y hueso; por otro, la de un Estado que no se detiene ante nada para conseguir sus fines (razón de Estado); de ahí que ante el requerimiento de información por parte de los esbirros al servicio de un poder desconocido, oscuro e inalcanzable y la negativa subsecuente, la reacción no sea otra que la represión y la intimidación:

Queremos información. ¡Información! ¡INFORMACIÓN!»

«No se la daré»

«En alguna forma lo obligaremos»

Los métodos para obtener la información serán primero más ortodoxos y toda vez que éstos no resulten eficaces pasar a otros métodos menos convencionales; todo con tal de quebrantar la voluntad del individuo que es el único arma del hombre ante el poder; cualquier otra resulta insignificante. Para comenzar el proceso es preciso ir desposeyendo al hombre de aspectos que le son propios, pero de los que puede prescindir, como es el nombre. Al fin y al cabo el hombre viene a ser lo que es en función de lo que hace. Las funciones pueden ser expresadas a través de variables (x, y, z...) o, por qué no a través de números que representan funciones, como Número Dos.

Kafka reflejó admirablemente la situación del hombre moderno con respecto a un entorno, generalmente, hostil. Sobre ese mundo que, paradójicamente, también el hombre ha construido sin calibrar las consecuencias que se derivarían de un diseño con demasiados desajustes, reflexiona Gabriel Marcel en su obra El hombre problemático7. En ella plantea justamente estas consecuencias que acabamos de apuntar en cuanto al pulso entre el individuo y el Estado que, salvando épicas excepciones en las que el individuo gana algún combate al poder -aunque cabe preguntarse si esas excepciones no estaban ya previstas-, está perdido de antemano:

> El hombre de la barraca tiene unos cuarenta y cinco años. El cabello, gris [...] Este hombre ha poseído un hogar, una casa con sus muebles, tierras, una granja, ganados. Tenía padres, una mujer, hijos; tenía vecinos con quienes estaba familiarizado. Pero ya no posee más que lo que lleva encima. Trabaja ocho horas al día, quizás en la reparación de una carretera; tiene que comer; la comida es incluso buena. Cuando no está demasiado cansado, puede buscarse en el pueblo pequeños trabajos complementarios, que le valdrán un suplemento de alimentación o un poco de tabaco. No se puede decir que la colectividad no se haya ocupado de él; tampoco él lo diría. Habla poco, siempre con lentitud y con reserva. Habla de lo que poseyó en otro tiempo, de los suyos, de su granja, y, al hablar de esto, vuelve a ser un ser humano en el presente, cuando lo era sólo en el pasado; luego recae en su mutismo. Pero antes ha planteado una cuestión, siempre la misma, para la que, ciertamente,

no espera respuesta: «¿Quién soy yo?», pregunta: «¿Por qué vivo, y qué sentido tiene todo esto?»

El Estado no puede responderle. El Estado no conoce más que conceptos abstractos: empleo, reforma agraria, etc. Lo mismo pasa con la sociedad en general: lo que existe para ella es la ayuda a los refugiados, los socorros de urgencia, etc.; abstracciones siempre. En el mundo del Estado y de la sociedad, este hombre ya no representa ninguna realidad viva. Es un número sobre una ficha, en un expediente formado por una infinidad de fichas, cada una con su número. Sin embargo, este hombre no es un número; es un ser vivo, un individuo8, y en cuanto tal, nos habla de una casa, de una casa bien terminada, que fue la suya; nos habla de los suyos, que fueron también individuos; de sus animales, cada uno de los cuales tenía un nombre... [...] En otro tiempo, sabía quién era y por qué existía, y, cuando, al calor de su relato, vuelve a convertirse por unos instantes en un hombre vivo, lo sabe de nuevo. Pero los años pasan. Y él está atormentado, minado por esta cuestión sin respuesta. Que esta cuestión surja ante el oscuro abismo de la nada, ante el vacío absoluto, tal es su destino. Un poder extraño e incomprensible le ha arrebatado todo lo que constituía su hogar, todo lo que le permitía cobrar forma (Marcel, «El espíritu», 61-62).

La vinculación temática entre la crítica de Marcel y la orientación de El prisionero es evidente. De la misma manera que existen analogías entre Número Seis y el Joseph K. de El proceso. Ambos viven situaciones que escapan a su control, ambos se enfrentan a un poder desconocido e inaccesible que intenta extraer una confesión o una determinada información; ambos viven una peculiar forma de cautividad que forma parte de una estrategia bien diseñada por el poder (ahora denominada ingeniería social) que controla sus vidas, más no sus pensamientos; ambos tienen conculcados sus derechos sin la posibilidad de recurrir a algún tipo racional de defensa. Existen muchas otras analogías, y también diferencias, sin embargo forman parte de un mismo lado del mundo enfrentados al otro lado que representa el poder. Una de las diferencias esenciales, no obstante, entre la actitud de Número Seis y Joseph K. gira en torno a la cuestión de la

libertad. Joseph K. es un medio burgués que vivía cómodamente y que, de repente, su vida toma un giro de 180°, mientras que la propuesta de Número Seis gira en torno al concepto de rebelión, una rebelión personal, no social, pero rebelión al fin. Quizás el grado de libertad de la que gozan ambos protagonistas les conduzcan a diferir en este sentido, quizás también influya el hecho de un cierto conformismo propio del medio burgués frente a la acción de un ex espía.

Pero veamos en qué consiste esa rebelión del Número Seis. Toda la serie se centra en el intento incansable de lograr la libertad; de romper las ataduras a las que estaba ligado en el servicio secreto del que renunció por cuestiones morales nunca aclaradas y, por otra parte, escapando del confinamiento en La Villa. Pero en El prisionero el llamamiento no es, como señalé, un llamamiento a la rebelión de la sociedad, sino una apelación a la calidad humana que reside en cada uno de nosotros para vivir de forma independiente. Se trata de mantener la propia identidad en un vasto mar de presiones de distintos grupos que pretenden algo de nosotros. El Número Seis podría estar representando la idea de que en una sociedad donde a pesar de existir estadios intermedios la tensión se encuentra entre dos polos: aprender a rebelarse o conformarse y lo que parece claro es que el hombre ha optado por el conformismo aliñado con diferentes formas de anestesia y narcóticos. El mensaje de McGoohan parece ser éste: abolir el conformismo. Pero la rebelión como postura ante el conformismo no consiste en una rebelión contra la sociedad hasta el punto de destruirla, sino que la rebelión contra la sociedad es una cuestión personal. No todos tenemos las mismas necesidades ni los mismos problemas e inquietudes, de ahí que esa rebelión sea de naturaleza interior, no una lucha externa. Nadie tiene derecho a decidir por los demás ni a erigirse en símbolo de una rebelión basada en motivaciones generalmente desconocidas, muchas veces asumidas desde una profunda ignorancia, y cuyas consecuencias desconoce absolutamente. También esa rebelión personal, no social, la compartiría Kafka, tal y como pone de manifiesto en La colonia penitenciaria través de la figura del explorador cuando en el momento de abandonar la colonia en un bote alza del fondo de la embarcación un cable pesado, amenaza con él al soldado y al condenado evitando que saltaran para marcharse con él. Cada cual su lucha, personal e intransferible.

El prisionero, como tantos otros textos literarios y fílmicos que estamos analizando deben, en mi opinión, entenderse en clave alegórica, extrapolables también a otros ámbitos diferentes al de la acción. No se trata únicamente de lograr la libertad por todos los medios tras haber sido secuestrado, que también, sino que se trata de alcanzar una considerable cuota de libertad frente a la imposición y frente a una visión parcial del mundo (vestida o revestida de atractivos atuendos) que pretende erigirse como única frente a la existencia de otras. Número Seis se convierte así en una especie de héroe clásico y por tanto El prisionero en una suerte de creación épica.

En el siguiente cuadro quedan reflejados los títulos de los diecisiete epiodios junto a algunos otros datos de interés:

Episodios de El prisionero (1967)

El orden de todos los capítulos no tiene por qué ser necesariamente éste.

1. ARRIVAL. LA LLEGADA

Guionista: George Markstein

Director: Don Chaffey

Sinopsis: Tras presentar su renuncia, el agente secreto es narcotizado y secuestrado. Al despertar se encuentra en la Villa donde todos sus habitantes son llamados por números.

2. THE CHIMES OF BIG BEN. LAS CAMPANAS DEL BIG BEN

Guionista: Vincent Tilsley

Director: Don Chaffey

Sinopsis: Con la ayuda de Nadia, el Número Seis escapa de la villa y llega a su oficina de Londres. Pero al oír el sonido del Big Ben se da cuenta de la verdad.

3. A,ByC

   Guionista: Anthony Skene

   Director: Pat Jackson

   Sinopsis: El Número Dos le aplica una droga experimental al Número Seis que le permite ver los pensamientos del prisionero .a través de una pantalla de televisión.

4. FREE FOR ALL. LIBERTAD PARA TODOS

   Guionista: Paddy Fritz (Seudónimo de Patrick MacGoohan)

   Director: Patrick MacGoohan

   Sinopsis: El Número Seis se postula como candidato a Número Dos en las elecciones de la villa. Consigue el puesto, pero se da cuenta que todo es una farsa.

5. THE SCHIZOID MAN. CAMBIO DE PERSONALIDAD

   Guionista: Terence Feely

   Director: Pat jackson

   Sinopsis: El Número Dos somete al Número Seis a un nuevo experimento; en este caso el prisionero se despierta en otra habitación con otro número y otro aspecto. Lo peor de todo es que en La Villa nadie parece notarlo... claro si hay un doble del Número Seis usurpándole su vida...

6. THE GENERAL. EL GENERAL

   Guionista: Joshua Adam

   Director: Peter Graham Scott

Sinopsis: Todos los habitantes de La Villa son obligados a estudiar mediante «Aprendizaje rápido». Las clases son dictadas por un general que a través de un novedoso sistema de exposición permite obtener un título universitario.

7. MANY HAPPY RETURNS. REGRESO INESPERADO

Guionista: Anthony Skene

Director: Joseph Serf

Sinopsis: El Número Seis se encuentra con que ésta totalmente solo en La Villa. Tras construir una balsa empren de el regreso a Londres. A partir del viaje deduce que La Villa está ubicada en las costas de Marruecos y se lanza a buscarla.

8. DANCE OF THE DEAD. LA DANZA DE LA MUERTE

Guionista: Anthony Skene

Director: Don Chaffey

Sinopsis: El Número Seis es sometido a juicio por haber colocado un mensaje de socorro en el cuerpo de una persona que murió en una fiesta celebrada en La Villa.

9. CHECKMATE. JUGADA MAESTRA

Guionista: Gerald Kelsey

Director: Don Chaffey

Sinopsis: El Número Seis participa en una extraña versión del ajedrez en donde las piezas son seres humanos. Para ganar es decisivo que descubra quiénes son los prisioneros y quiénes sus carceleros.

10. HAMMER INTO ANVIL. MUY HÁBIL PARA VENCERLO

Guionista: Roger Woddis

Director: Pat Jackson

Sinopsis: Número Seis convence a Número Dos de que está siendo espiado, tratando así de vengar la muerte de una joven perseguida.

11. IT'S YOUR FUNERAL. EN PELIGRO DE MUERTE

Guionista: Michael Cramoy

Director: Robert Asher

Sinopsis: El prisionero descubre un complot para cometer un asesinato en La Villa e intenta detenerlo. Pero nadie le cree, ni siquiera la víctima.

12. A CHANGE OF MIND. TRANSFORMACIÓN MENTAL

Guionista: Roger Parkes

Director: Joseph Serf

Sinopsis: Nuevamente el Número Dos toma como conejillo de indias al Número Seis, esta vez lo somete a un experimento que transforma los procesos mentales del prisionero mediante ondas sónicas-y_ drogas.

13. Do NOT FORSAKE ME, OH MY DARLING. No ME ABANDONES, MI AMOR

Guionista: Vincent Tilsley

Director: Pat Jackson

Sinopsis: La mente del Número Seis es aprisionada en el cuerpo del coronel del ejército a través de la maquina inventada por el profesor Seltzman.

14. LIVING IN HARMONY. TRAMA EN EL OESTE

Guionista: David Tomblin

Director: David Tomblin

Sinopsis: En este episodio el Número Seis despierta en el salvaje oeste convertido en sheriff, sabe que es un sueño hipnótico... pero ¿podrá matar a su enemigo?

15. THE GIRL WHO WAs DEATH. LA CHICA LLAMADA MUERTE

Guionista: Terence Feely

Director: David Tomblin

Sinopsis: Parece que Número Seis se encuentra con una chica que cree que ambos estan destinados a ser la pareja perfecta.

16. ONCE UPON A TIME. HABÍA UNA VEZ...

Guionista: Patrick MacGoohan

Director: Patrick MacGoohan

Sinopsis: Número Dos y Número Seis se encaran en la confrontacion definitiva: «el grado absoluto»; solo uno saldra con vida.

[Este episodio fue emitido como el núm. 16 a pesar de haber sido el 13.° en filmarse. Curiosamente guarda una íntima relación con el capítulo siguiente, filmado 8 meses más tarde]

17. FALL OUT. LIBERACIÓN

Guionista: Patrick MacGoohan

Director: Patrick MacGoohan

Sinopsis: Finalmente el Número Seis está en condiciones de conocer al Número Uno.

El prisionero (The prisoner). USA, 2009.

6 episodios.

Director: Nick Hurran.

http://www.amctv.com/originals/the-prisoner/

Productora: Emitida por la cadena Amorican Movie Classics. Duración: 45 minutos cada capítulo. Color: color. Productor: Trevor Hopkins. Productores ejecutivos: Christina Wayne, Rebecca Keane, Michele Buck, Damien Timmer, Bill Gallagher. Ayudante de dirección: Wendy Croad, Andre Weavind y John Richards. Director de producción: Gary Connelly, Angela Phillips, Jean-Roux Viljoen y Gail Kennett. Diseño de producción: Michael Pickwoad. Director artístico: Claudio Campana y Delarey Wagenar. Diseño de vestuario: Jane Clive y Anna B. Sheppard. Director de fotograf a: Florian Hoffmeister. Montaje: Yan Miles y Paul Garrick. Grabación de sonido: Derek Mansvelt. Efectos especiales: Mickey Kirsten. Maquillaje: Nadine Prigge. Música: Christopher Willis y Rupert Gregson-Williams. Guión: Bill Gallagher. Casting: Kate Rhodes James y Billy Hopkins. Intérpretes: James Caviezel (Número Seis). Jan McKellen (Número Dos). Jamie Campbell Bower (Número 11-12). Rachel Blake (M2). Lennie James (Número 147). Ruth Wilson (Número 313). Hayley Atwell (Lucy). Renate Stuurman (Número 26-12).

Sinopsis (El prisionero, 2009): Un hombre, conocido como Seis, se encuentra inexplicablemente atrapado en un pueblo conocido como La Villa sin recordar cómo llegó. Mientras explora su entorno, descubre que sus conciudadanos se identifican a través de un número en lugar de por un nombre, aparte de que no tienen recuerdos de una existencia anterior, y están bajo una vigilancia constante. La Villa está administrada por el inquietante Número Dos cuyo cometido es quebrar la voluntad del Número Seis para que acepte las reglas de su juego y se adapte a una determinada forma de entender el mundo. El denominado Número Seis no sabe en quién confiar y siente la necesidad de descubrir la verdad que se esconde detrás de

ese pueblo, la razón de por qué se halla allí, y lo más importante: cómo puede escapar.

El Prisionero de Nick Hurran es una especie de remake actualizado de la serie de culto británica homónima de los años 60 que protagonizó y fue co-creada por Patrick McGoohan. Jim Caviezel (La Pasión de Cristo, The Thin Red Line) interpreta el papel del Número Seis, y el dos veces nominado al Oscar Jan McKellen (El Señor de los Anillos, El Código Da Vinci) es co-protagonista representando el papel del Número Dos. Sin embargo, este remake no se limita a repetir o poner al día a su homónima de los años sesenta. El prisionero representa un canto a la libertad y a la lucha por preservar tu propia individualidad en un mundo gregario, como vimos a propósito de la producción de los años sesenta, siguiendo esta producción de 2009 esa misma línea, aunque con marcadas diferencias, de ahí que no deba ser considerada tanto un remake como una interpretación actualizada de la serie de los sesenta.

El punto de partida es el mismo, o similar, pero a partir de ahí casi todo cambia, aunque hay numerosos guiños a la serie de los sesenta, independientemente de que han conservado al misterio so artefacto represivo que representaba Rover. La Villa ya no es una suerte de balneario, como el situado en Portmeirion, una villa turística cerca de Penrhyndeudraeth en Gales de la serie de los sesenta; la serie dirigida por Hurran fue totalmente rodada en África, siendo el desierto de Namibia el escenario de las tomas externas, mientras que buena parte de las escenas interiores fueron grabadas en Ciudad de El Cabo, Sudáfrica. La Villa ahora da más la sensación de una colonia que como esas poblaciones de Nevada (Estados Unidos) pretenden ser una suerte de oasis-puente entre lugares inhóspitos y lugares más habitables. La función de La Villa de la producción de Hurran parecería más bien un lugar diseñado por los servicios de inteligencia de alguna gran potencia que tiene el objeto de manipular nuestras mentes y comportamientos. En estrecha relación con esto es preciso señalar el diferente concepto que de los habitantes de La Villa nos muestran McGoohan y Hurran. En la serie de los sesenta muchos de los prisioneros eran conscientes de que tenían una vida anterior a la que llevan en ese momento, de hecho el Número Seis se llegó a encontrar con

conocidos de esa vida anterior, mientras que en la de Hurran se les induce a pensar que no hay ningún lugar más allá de La Villa. Hay una gran construcción, una gran mentira, como en The Truman show, protagonizada por Jim Carrey, donde se diseña un contexto (contexto de diseño, como casi todo hoy en día) y se estudian las reacciones de los participantes. Con este nuevo planteamiento es lógico que no nos encontremos con varios números dos, sino con uno sólo. Ello también posibilita adentrarse en ese inquietante personaje interpretado magistralmente por Jan McKellen, a diferencia de los números dos de McGoohan. De hecho en esta versión el Número Seis cede una parte del protagonismo a la figura del Número Dos que ya no es tan sustituible como en la serie precedente.

Unos de los guiños que Hurran dirige a la serie precedente, aparte del capítulo donde en un establecimiento público hay colgado un velocípedo, símbolo omnipresente en la serie de McGoohan, se refiere a la denominación de los capítulos. No se trata, salvo en el primer capítulo, de analogías temáticas, sino más bien nominales. Efectivamente, el primer capítulo de ambas series se denomina «Arrival» y hay ciertas analogías entre «The schizoid man» (dirigido por Pat Johnson. Recordemos que los episodios de El prisionero de los años sesenta están dirigidos por distintos directores) y «Schizoid» de Hurran. Las distintas denominaciones quedarían así:

El prisionero (1967)	*El prisionero* (2009)
Arrival (Llegada)	Arrival (Llegada)
Living in Harmony (Viviendo en Armonía)	Harmony (Armonía)
Hammer into anvil (Martillo en el yunque)	Anvil (Yunque)
Do not forsake me, oh my Darling (No me abandones, cariño)	Darling (Cariño)
The schizoid man (Esquizoide)	Schizoid (Esquizoide)
Checkmate (Jaque mate)	Checkmate (Jaque mate)

En la serie dirigida por Nick Hurran, a diferencia de su predecesora, no ocurren grandes excentricidades, no hay en ningún momento sobreactuaciones ni esa atmósfera, a veces, mágica y surrealista que, ciertamente, te atrapa y que contribuye, por lo demás, formalmente a una lectura alegórica del texto fílmico. Con ser todo bastante verosímil, aunque dentro de un ambiente distópico, trasmite una sensación más realista. Existen aspectos simbólicos, como esa representación virtual a modo de espejismo de unas edificaciones semejantes a las Torres Gemelas. Los vehículos, -autobuses y coches-, son antiguos y junto con la extraña música escogida para cada tipo de escenas -como la de la discoteca a la que llega en el primer episodio Número Seis-, crean un ambiente y una tensión real-irreal en la que dentro de escenas cotidianas y en contextos reales el director consigue trasmitir que hay algo anómalo, fuera de lo común; que en realidad hay algo que no va bien.

Los exteriores representan, sin duda, una de las grandes apuestas de director. Los paisajes desérticos que también aparecerán en El desierto de los tártaros contribuyen a esa no ya literal, sino metafórica atmósfera árida donde nada es lo que parece y los invisibles hilos manejados desde algún lugar hacen de los hombres marionetas al servicio de un poder hostil e inhumano. Como en El castillo de Haneke, donde la nieve se convertía en un elemento fundamental de gran expresividad, en El prisionero de Hurran, la arena del desierto viene a contribuir definitivamente al efecto de soledad, aislamiento, incomunicación falta de vida en el que se halla el Número Seis.

Episodios de El prisionero (2009)

EPISODIO 1. Llegada (Arrival). Un hombre aparece en el desierto. No sabe cómo ha llegado ahí, tan solo tiene recuerdos de vivir en New York. Al salir del desierto llega a un sitio conocido como La Villa pueblo donde la gente tiene números como nombre. Todos allí le conocen por su nombre: Seis. Un buen día hay un atentado en una cafetería donde trabaja la amiga de 93, una de las pocas personas que cree a Número Seis, y antes de morir le dirá la clave: «Sigue a las torres.»

EPISODIO 2. Armonía (Harmony). Seis descubre que tiene un hermano en La Villa, o eso le hacen creer. Aunque se resiste a creerlo, los recuerdos fluyen en su mente, tanto los de su nuevo hermano como los de su vida en New York donde recuerda que el encuentro con aquella chica no fue casual.

EPISODIO 3. Yunque (Anvil). Dos ofrece a Seis la posibilidad de trabajar como infiltrado para que conozca mejor a los habitantes del pueblo, junto a un hombre de su confianza: 909. Sin embargo, pronto empieza a descubrir que hay más infiltrados de lo que parecía.

EPISODIO 4. Cariño (barling). En otro intento para desestabilizar a Seis y tratar de que olvide su curiosidad por ese mundo exterior que él recuerda, la alcaueta de La Villa le empareja con 415, una joven invidente que provoca nuevos recuerdos en Seis.

EPISODIO 5. Esquizoide (Schizoid). Todo se complica cuando unos falsos Dos y Seis se pasean por La Villa confundiendo a los que se cruzan con ellos. Mientras, los recuerdos de Seis en Nueva York le llevan hasta una empresa llamada Summakor. Por otro lado, 11-12 prueba las pastillas que toma su madre para sentir lo que ella siente.

EPISODIO 6. jaque mate (Checkmate). Mientras llega gente nueva a La Villa, Dos toma una decisión drástica con Seis: o se adapta a la vida allí o deberá morir. Esto hace que las ganas de abandonar La Villa aumenten para Seis que buscará todos los apoyos posibles. Por otro lado en Nueva York, el otro Seis conoce al señor Curtis, al fin alguien con respuestas.

Finalmente, y no por ello menos importante, no debemos perder de vista esa empresa de la que se habla en el episodio 5: Summarkor. La serie de Hurran abunda cuarenta años después de la protagonizada por McGoohan en el control mental. Si en los años sesenta debido a la Guerra Fría se desarrollan determinadas estrategias de control mental con objeto de extraer información por parte de las superpotencias en frío litigio, años después el control mental se ha convertido, inclusive, en una estrategia comercial que se ha desarrollado rápidamente en las últimas décadas. Y no me refiero ya,

únicamente, a estrategias de mercado y estrategias de venta y marketing, sino a auténticas campañas excelentemente diseñadas para crear necesidades por parte de los consumidores de auténticas bazofias. Pero la cuestión no queda ahí. En la actualidad el concepto de ingeniería social alude a a técnicas especializadas orientadas a manipular a las personas para que voluntariamente realicen actos que normalmente no harían. El ámbito de la ingeniería social no se reduce a lo mercantil, sino mucho más allá de esto a cuestiones de tipo político, social, sentimental, conductual, etc., etc. Tras los lamentables atentados del 11 de septiembre una operación de ingeniería social se ha centrado en trasmitir a los ciudadanos del planeta la idea de que es necesaria una intensificación de la seguridad en detrimento de determinadas cuotas de libertad previamente alcanzadas. Ello ha traído consigo toda una modificación de muchos de nuestros patrones de vida y, en definitiva, de una remodelación de nuestro modo de entender el mundo, inclusive de percibir de manera global determinadas culturas y pueblos. Una de las más graves consecuencias es, sin duda, la sensación de inseguridad y un cierto estado rayano en la paranoia colectiva en gran medida injustificada. La modificación de nuestra conducta de manera individual es un tema ya antiguo en el que abunda El prisionero de McGoohan en un contexto determinado: la series de espías de aquella época. Sin embargo, El prisionero de Hurran va más allá mostrando de una manera muy inteligente que ese control, más allá de lo individual puede llegar a ser colectivo. Y este sí que es ya un tema extremadamente delicado pues se nos vende libertad (haz esto o compra esto otro y siéntete libre) cuando tras ello no hay otra cosa que manipulación masiva. De ahí que El prisionero de Hurran no deba de entenderse, ni siquiera en términos estéticos, como un remake de su predecesora, sino un eficaz instrumento de análisis de la extraña época que nos ha tocado vivir.

Pero Nick Hurran no se queda ahí. Va más allá. En la serie, operan distintos niveles de realidad, a lo que se añaden eficaces instrumentos de tipo simbólico, metafórico y alegórico que te ha cen entrar en una extraña dinámica donde nada es lo que parece. Jean Baudrillard ha estudiado lúcidamente algunos mecanismos del modo en que la realidad se expresa o, incluso, se construye. La Guerra del Golfo fue una guerra televisada en directo, y acontecimientos que conmovieron a la opinión pública de todo el

planeta referidos a aquel conflicto nunca ocurrieron en realidad, de ahí que los medios estén capacitados para crear realidad sobre lo inexistente: hiperrealidad o simulacros. Nick Hurran, en este sentido, juega con estos parámetros de una manera sutil con objeto, en mi opinión, de hacernos ver que esta manipulación y estos ejercicios de ingeniería social están ahí, para quien quiera percibirlos. E introduce a esa extraña empresa en su serie: Summarkor. Pero esta empresa, curiosamente, tiene su propia página web en la red donde no hay claras referencias a la serie El prisionero, pasando el fenómeno de la pantalla a la realidad y creando un exceso de realidad que, probablemente, en este caso pudiera no tener la menor importancia, pero dejando claro que cuando las intenciones sean otras la manipulación será, a su vez, real.

Recientemente hemos tenido noticias de un filme que guarda ciertas semejanzas con El prisionero y que guarda determinadas analogías con lo kafkiano. Nos referimos a la película noruega The bothersome man, dirigida en 2006 por el realizador Jens Lien. En la página web de esta película el título viene apoyado por un elocuente: «la fachada perfecta, la pesadilla total». En la superficie, Andreas, el protagonista, tiene una vida perfecta; esposa, amigos y hasta su vivienda parecen extraídas de un catálogo del mejor estilo de vida. Pero bajo la superficie, la vida es extraña: Andreas no sabe por qué terminó en esa ciudad. Necesita desesperadamente averiguar cómo y por qué está ahí, pero determinadas averiguaciones no están exentas de peligro.

La confesión (L'aveu). Francia/Italia, 1970.

Director: Costa-Gavras.

Duración: 135 minutos. Estreno: 29 de abril de 1970. Color: color. Productor: Robert Dorfmann y Bertrand Javal. Ayudante de dirección: Alain Corneau. Diseño de producción: Bernard Evein. Director de fotografía: Raoul Coutard. Montaje: Frangoise Bonnot. Sonido: William Robert Sivel. Maquillaje: Maud Begon. Música: Giovanni Fusco. Guión: Jorge Semprún. Basada en «La biografía, de: Artur London. Intérpretes: Yves Montand (Anton Ludvik aka como Artur London). Simone Signoret

(Madame L. aka Lise London). Ga briele Ferzetti (Kohoutek). Michel Vitold (Smola). Jean Blouise (Jefe de la fábrica).

Sinopsis: Anton Ludvik también conocido como Gerard, que es ministro de Asuntos Exteriores de Checoslovaquia, es arrestado y encerrado en la cárcel en régimen de aislamiento. A partir de ese momento será sometido a todo tipo de torturas psicológicas con objeto de extraerle una confesión de traición.

Con la colaboración de Jorge Semprún, responsable del guión, Costa-Gavras adaptó la biografía de Artur London titulada L'aveu, dans l'engrenage du procés de Pragne, para contar las purgas comunistas9 efectuadas en Checoslovaquia contra un sector de la izquierda heterodoxa, aunque miembros también del partido comunista, todos ellos veteranos internacionalistas que habían luchado en la guerra española de 1936-1939.

Que algunos miembros conocedores de los métodos estalinistas, de los métodos utilizados por los servicios de seguridad checoslovacos a comienzos de los años cincuenta para arrancar falsas confesiones de culpabilidad, conocedores, en definitiva, de los grandes procesos en los sistemas comunistas fueran víctimas del propio sistema que ellos sustentaban y que siguieron sustentando no resulta en modo alguno kafkiano, sino simplemente irónico. Lo que sí resulta kafkiano son expresiones como ésta:

> No habrá pena capital.
>
> El partido no necesita cabezas sino un proceso de alto nivel político.
>
> Si hay una o dos condenas a muerte serán una formalidad (El funcionario Kohoutek a Anton Ludvik para tranquilizarlo tras el proceso en el que se halla inmerso, en La confesión, de Costa Gavras, 1970).

Esta es la mentalidad del funcionario que, como en el caso del torturador Kohoutek, obedece órdenes ciegamente al servicio de la revolución, al

servicio de una idea. Esta es la obediencia debida propia del funcionario-torturador al servicio de regímenes totalitarios (tanto fascistas como comunistas) que ha venido costando la vida a millones de personas en todo el mundo. Es la obediencia debida a la que estos criminales se aferraban en los procesos de Nürenberg y otros semejantes, a la que se aferra Kohoutek. Pero esa obediencia debida, ya lo sabemos, no es de recibo puesto que muchos cientos de miles de seres humanos que creían en otras ideas que no eran las que sustentaban sus superiores formaban grupos de resistencia en todos los países del mundo donde existían y existen regímenes totalitarios. Eso sí, es más sencillo formar parte del grupo de los fuertes que echarse al monte y que la vida esté pendiente de un hilo a lo largo de cada jornada.

Podría pensarse que Costa-Gavras podría haber planteado su filme adoptando un punto de vista kafkiano en el que el protagonista se siente abrumado por unos acontecimientos que él no puede entender, como podría ser el caso del protagonista; sin embargo, no da la sensación de verdadero asombro al contemplar a este Viceministro encarcelado y torturado. Da más la sensación de una fatalidad, pero no tanto de un destino bajo el que todos pudiéramos hallarnos que, en ocasiones, propicia situaciones kafkianas. Y es que los totalitarismos propician estas situaciones: un día gozando de las comodidades de su puesto, otro, al estar bajo sospecha, en las mazmorras más inmundas del régimen. Aquí lo kafkiano no viene por la vía de un destino aciago en el que por alguna razón un hombre se ve envuelto en una extraña situación, sino por la vía de un sistema con un brazo visible que son los funcionarios capaces de dar lugar a situaciones de esta naturaleza. Si la víctima hubiera sido alguien ajeno al régimen y cumpliéndose determinados aspectos estaríamos, sin duda, hablando de una situación propiamente kafkiana. No nos referimos, en cualquier caso, a ideas políticas, sino a un modo de administración cuando se torna disfuncional y pierde de vista el objeto para el que fue concebido.

Detenido en espera de juicio (Detenuto in attesa di giudizio). Italia, 1971.

Director: Nanny Loi.

Productora: FIDA Cinematográfica. Distribuidora: Hallmark Releasing Corporation. Finalizada: 1971. Duración: 100 minutos. Color: color. Productor: Gianni Hetch Lucari. Director artístico: Gianni Polidori. Director de fotografía: Sergio D'Offizi. Montaje: Franco Fraticelli. Música: Carlo Rustichelli. Guión: Sergio Amidei y Emilio Sanna. Idea: Rodolfo Sonego. Intérpretes: Alberto Sordi (Giuseppe Di Noi). Elga Andersen (Ingrid Di Noi). Antonio Casagrande (Juez). Lino Banfi (Director de la cárcel de Sagunto). Andrea Aureli (Guardia). Mario Pisu (Psiquiatra). Michele Gammino (Don Pablo).

Sinopsis: Giuseppe Di Noi, un ciudadano italiano radicado en Suecia, donde trabaja como geómetra, llega a Italia con su esposa e hijos para pasar unas relajantes vacaciones, pero por un error burocrático es primero detenido en la aduana y posteriormente enviado a la cárcel bajo cargos de asesinato (omicidi colposo preterintenzionale) que ni siquiera le son comunicados. Arrojado a una sucia celda experimenta en su piel toda la dureza y crueldad de la prisión bajo una eterna espera. Su desesperada esposa va de una oficina a otra intentando averiguar algo sobre su marido. Mientras tanto estalla una revuelta en la prisión y hasta los que no se involucraron se ven afectados como los demás y trasladados a otro centro penitenciario. Di Noi termina en una celda con un grupo de la Camorra, que lo ven como un tipo duro, como uno de los líderes de la sublevación. Cuando se dan cuenta de que es sólo un pobre diablo que no ha hecho nada, se indignan y lo muelen a palos. Bajo una crisis nerviosa violenta es trasladado a un asilo. Finalmente, un juez examina su caso: el error salta a la vista, la acusación de haber causado la muerte de un alemán carece de fundamento y es absuelto y liberado. La pesadilla ha terminado y se marcha junto con su familia inmediatamente de Italia.

Detenido en espera de juicio es un filme de denuncia que, aunque está contextualizado en la Italia de los años setenta, bien podría ocurrir en muchos otros lugares, incluso en la actualidad; de ahí la vigencia de este interesante filme. Di Noi es detenido sin comunicársele los cargos, pero además es esposado y subido a un coche de la policía sin permitirle dirigirse a su esposa, que se queda en la aduana con sus dos hijos, ambos pequeños, sin saber qué hacer. La película muestra los males de la justicia italiana,

aunque, insisto, extrapolable a muchos otros lugares; una justicia lenta, dominada por una burocracia engorrosa en la que impera una descoordinación que da lugar a este tipo de situaciones kafkianas donde un hombre inocente de los cargos que se le atribuyen ve esfumarse su cómoda vida por un malentendido, por error.

Si ya la justicia se muestra ineficaz, qué decir del sistema penitenciario. Quizás estemos acostumbrados a escuchar que las prisiones sean acaso escuelas de delincuentes, pero eso no es todo. Di Noi vive una auténtica pesadilla siendo trasladado de una prisión a otra en una especie de círculo infernal donde el individuo pierde sus derechos y es destruido física y moralmente. Toda clase de vejaciones y humillaciones se suceden hasta minar la salud emocional de Di Noi.

Si en La confesión encontrábamos que lo realmente kafkiano residía en aquella fría sentencia de Kohoutek en la que afirmaba: «No habrá pena capital. El partido no necesita cabezas sino un proceso de alto nivel político. Si hay una o dos condenas a muerte serán una formalidad», en Detenido en espera de juicio nos volvemos a encontrar con que justo antes de que Di Noi sea detenido, un funcionario de la policía de adunas lo invita a bajar del coche con el pretexto de que se trata de una formalidad. Y es que dan escalofríos este tipo de conceptos.

Como la culpa se supone, cuando la esposa de Di Noi es informada de qué es acusado su esposo ella muestra un gran asombro, pero la funcionaria que le trasmite dicha información le dice que probablemente ella no sepa nada del pasado de su esposo, con lo cual la dinámica del proceso de culpabilización se incrementa a través del rumor o sembrando dudas sin fundamento, pero extremadamente dañinas, en ocasiones más eficaces que una condena.

La manera en que Di Noi va perdiendo la entereza y su estado emocional se va erosionando es magistralmente interpretado por un Alberto Sordi sobre quien gira la totalidad del filme.

En una de las escenas más intensas de la película Nanny Lo¡ parece hacer un guiño dirigido al arquitecto italiano Giovanni Battista Piranesi, quien publicó en 1760 una serie de litografías titulada Carceri d'invenzione. La riqueza de los detalles, la extraordinaria profundidad de sus interiores y lo laberíntico y opresivo de los lugares que recrea trasmite una extraña sensación de sublimidad, al mismo tiempo, opresiva a través de arquitecturas imposibles. Dicha escena tiene lugar en la cárcel donde se va a celebrar un oficio religioso. Los presos se encuentran dispersados entre las diferentes plantas de la prisión, y aunque se trate de una misa tienen terminantemente prohibido responder a las distintas fases de la liturgia. Di Noi desconoce este extremo de manera que cuando el sacerdote pronuncia «El Señor esté con vosotros», Di Noi responde: «Y con tu Espíritu.» Un funcionario de la prisión le llama la atención, pero Di Noi, mecánicamente sigue respondiendo al sacerdote. De repente esa actitud, que no es otra cosa que una respuesta mecánica, se convierte en símbolo de rebeldía y a partir de ahí el resto de los presos comienzan a responder saltándose la prohibición. «Señor, ten piedad. Señor, ten piedad», «Cristo, ten piedad. Cristo, ten piedad» se convierten en las armas de los reclusos que como los primeros cristianos enfrentados a las autoridades de Roma desafían al poder. Di Noi asiste perplejo ante lo que ha desencadenado sin propósito previo. El director de la prisión acude al servicio religioso con objeto de terminar con los díscolos reclusos, pero no lo consigue. Es más, aquél «El Señor esté con vosotros» con que el sacerdote comenzara el servicio religioso termina desencadenando poco después un motín en la prisión tras tomar los presos conciencia de su fuerza. Pero el poder dispone de herramientas para sofocar el grito de protesta de unos reclusos hartos de una comida inmunda. El poder dispone de gases.

Tras una profunda crisis nerviosa Di Noi es internado en una especie de centro de reposo donde, inánime y habiendo perdido cualquier atisbo del buen humor que lo caracterizaba, recibe la visita de un juez y un abogado, previamente a su puesta en libertad. Las miradas que se cruzan Di Noi y el escribiente son elocuentes. El escribiente pretende comunicarse con Di Noi tras mirarse ambos fijamente. El escribiente le sonríe levemente, pero inmediatamente borra su sonrisa al no encontrar respuesta por parte de un Di Noi, abatido por la traumática experiencia. Lo vivido por Di Noi -y

tantos otros que han sido detenidos, juzgados y encarcelados por error- no se amortigua con una disculpa, ni siquiera con indemnizaciones. En ese espacio de tiempo Di Noi ha perdido mucho: la confianza en sí mismo, la confianza en el sistema, ha sido humillado y tratado de manera inhumana. El escribiente no sabe muy bien qué hacer ante ese tenso silencio, pues el abogado y el juez han salido de la estancia, y comienza a claquetear su zapato, hecho que llama la atención de Di Noi. Ni las palabras ni las miradas lo hacen reaccionar, ya sólo los golpeteos existen como lenguaje para él. Tras ser puesto en libertad Di Noi pretende regresar con su familia a Suecia, pero llegados a la frontera donde fuera detenido comienza otra de las escenas claves del filme. Conduce su esposa. Se detienen en la frontera. Di Noi saca de manera extraña un cigarrillo; sus manos se mueven torpemente, se encuentran demasiado juntas como cuando esposado intentaba aplacar los nervios fumando y extraían con penalidad el cigarrillo de la cajetilla y lograban encender una cerilla sin apenas margen de movilidad. De hombre dinámico y exitoso, ahora esboza una sonrisa cuando logra encender un cigarrillo. Tales son las batallas con que ahora se reinserta en el mundo de los vivos. Un funcionario de la frontera les pide los pasaportes. Di Noi comienza a sentirse mal, reedita lo ocurrido cuando fue detenido sin motivo alguno. En ese momento la cámara se acerca hasta conseguir un primerísimo primer plano de la mirada de Di Noi que tiene un enorme impacto visual y una gran profundidad psicológica en la que se refleja todo cuanto está sintiendo este hombre, ahora traumatizado tras su experiencia entre comisarías, cárceles y psiquiátricos. Di Noi imagina que lo vuelven a instar a entrar en las de pendencias de la policía de fronteras por una simple formalidad. Imagina que baja de su automóvil y echando a correr escapa de las garras del sistema. En su carrera en dirección a la montaña es abatido y muere. Afortunadamente en este caso, no había sido sino la imaginación de Di Noi representándose una reedición y subsecuente continuación de la situación en la que se había visto envuelto poco antes. El funcionario de fronteras se acerca, ahora en realidad, a Di Noi para hacerle entrega de sus pasaportes y poder así proseguir su viaje de regreso a lugares más benignos.

La película se rodó en la cárcel de Ventotene lo que contribuye en gran medida al realismo del contexto y de la narración. Esta es una de las pocas

películas sobre prisiones italianas, perteneciente, por tanto, al llamado género carcelario; un género que nació y que sigue teniendo una gran repercusión en los Estados Unidos y que pretende, en cierto modo, denunciar las condiciones inhumanas de las prisiones. En la actualidad la película española Celda 211 (Daniel Monzón, 2009) ha contribuido a mantener la vigencia de este género que aborda el fenómeno de un microcosmos cerrado donde en muchas ocasiones se hacinan a personas pertenecientes, generalmente, a otros entornos marginales que en esas condiciones no consiguen generalmente el objetivo de la rehabilitación y reinserción, precisamente por las condiciones del propio microcosmos.

La audiencia (L'udienza). Italia, 1971.

Director: Marco Ferreri.

Productora: Franco Cristaldi. Duración: 112 minutos. Color: color. Productor: Franco Cristaldi. Ayudante de dirección: Verena D'Alessandro y Michele Guidugli. Diseño de producción: Luciana Vedovelli Levi. Director de producción: Roberto Giussani. Vestuario: Lina Nerli Taviani. Director de fotografía: Mario Vulpiani. Montaje: Giuliana Trippa. Sonido: Carlo Diotallevi. Maquillaje: Alfonso Gola y Luciano Vito. Música: Teo Usuelli. Guión: Marco Ferreri, Dante Matelli (Historia: Marco Ferreri, Rafael Azcona). Intérpretes: Enzo Jannacci (Amedeo). Claudia Cardinale (Aiche). Ugo Tognazzi (Aureliano Díaz). Michel Piccoli (Padre Amerin). Vittorio Gassman (Príncipe Donati). Alain Cuny (Padre jesuita). Bruno Bertocci (Cardenal Osta). Daniele Dublino (Cardenal español).

Sinopsis: Amedeo, un hombre vulgar y sencillo, se propone lograr por todos los medios una audiencia privada con el Papa para discutir con él presuntamente temas de carácter filosófico y teoló gico que le preocupan. La jerarquía eclesiástica se opone a que el joven Amedeo logre su objetivo, e incluso es vigilado por un policía que, compadeciéndose de él, le presenta a Aiche, una bella mujer que tiene oscuras relaciones con dicha jerarquía eclesiástica y con un grupo denominado nobleza papal. Amedeo perece en su enconado intento sin lograr el objetivo.

La audiencia representa una especie de versión apócrifa de El Castillo de Kafka en la que Amedeo, un extraño joven, tiene la idea fija de hablar con el Papa para resolver un problema espiritual serio. La audiencia podría representar, al mismo tiempo, una suerte de continuación de El Castillo en la que Amedeo (o el agrimensor) logra entrar al Vaticano (o al castillo del Conde Westwest), pero justo cuando intenta hablar con él no lo consigue. A partir de ahí viene el deambular de Amedeo (o del agrimensor) intentando una audiencia con el Papa (con Klamm o, más difícil todavía, con el Conde Westwest). Para ello Amedeo, que en primera instancia es ayudado por el funcionario de seguridad Aureliano Díaz (Ugo Tonazzi), contacta con Aiche, una prostituta cercana a determinados nobles que, a su vez, se hallan a un cierto nivel dentro o en contacto con la jerarquía eclesiástica.

Amedeo intenta lograr su objetivo hablando, en primer lugar con Díaz, después con Aiche, que le presenta, a su vez, al príncipe Donati (Vittorio Gassman), el cual le presenta al Padre Amerin (Michel Piccoli). Aunque Amerin considera la petición de Amedeo de una audiencia privada con el Santo Padre como insólita intenta ayudarle y le presenta a un importante teólogo (Alain Cuny) que al escuchar al oído la cuestión que le inquieta a Amedeo sentencia con un semblante de sobrecogimiento: «Dejad en paz a nuestro hermano. No podemos hacer nada contra Amedeo, está perfectamente en su derecho.» Tras este enigmático encuentro Amedeo es, finalmente conducido a un Cardenal que se convierte en el último eslabón de la cadena. El Cardenal reprende a Amedeo, propinándole una bofetada, y dirigiéndose a Amerin le dice: «Vosotros los jóvenes estáis equivocados, cuando hay que castigar se debe castigar. Con estas ideas nuevas no sé dónde iremos a parar. Avergüéncese.» Posteriormente vuelve a reprender a Amerin diciéndole: «Usted siempre tan comprensivo.» Amedeo, a continuación pregunta que de qué se le acusa, mientras que el Cardenal, que lo acusa de un comportamiento incalificable, sostiene que Amedeo ha buscado y encontrado, naturalmente, el apoyo de la corriente modernista (de la Iglesia). Con la entrevista con el Cardenal finaliza la escalada de Amedeo por entre la jerarquía eclesiástica por satisfacer su inquietud espiritual de hablar con el Papa.

Pero Ámedeo no ceja en su empeño y se dice: «Piensan extenuarme, pobres ingenuos. Ellos son los ingenuos porque no saben de lo que soy capaz (...) Mi problema es una cosa muy seria. O lo resuelvo o me vuelvo loco.» A partir de ahí Amedeo busca medios menos ortodoxos a través de los cuales ponerse en contacto con el Papa pero, como era de esperar, no logra la ansiada audiencia. Amedeo, tras el fallido intento de enviarle un mensaje al Papa con una especie de cerbatana, es detenido y conducido a un convento en régimen de semi reclusión. Allí se encuentra con todo tipo de fieles heterodoxos, díscolos, rebeldes y refractarios en un espacio para la «meditación» y el cambio de actitud, pues todos ellos parecen haberse apartado de la línea oficial, tanto que en el patio del convento llegan a encontrar una imagen de Mao colgada de la pared.

Amedeo escapa del convento y tiene una nueva conversación con el Padre Amerin. Durante un paseo por unas calles donde ha debido ocurrir algún acontecimiento lamentable, pues hay un coche ardiendo y unos soldados custodiando el lugar, el Padre Amerin le dice a Amedeo:

> Es la falta de fe de los hombres... Todo sería muy sencillo si supiéramos ser sencillos nosotros. Y usted debería saber, porque en el fondo es sencillo. Sé que a veces es duro. Sé por experiencia que en algunos momentos intentamos liberarnos de algo muy pesado (...) Es mucho más pesado darse cuenta de que se está perdiendo la fe. Créame Amedeo, fuera de las reglas se encuentra el delirio, el caos. Es una estúpida presunción querer cambiar un orden, una tradición poderosa e insustituible. Estúpida presunción en la que hasta yo mismo he caído.

Al más puro estilo kafkiano, Amerin le dice a Amedeo que tiene que darle una buena noticia. Al parecer no están todos los conductos para conseguir una audiencia con el Papa agotados. Esta dinámica de acercamiento-distanciamiento, de sí, pero no, de que cuando todo parece haber terminado surge una nueva opción que, finalmente, no conduce a lugar alguno es típicamente kafkiana. Amerin se percata de que no hay ninguna solicitud de audiencia por parte de Amedeo, de manera que se puede volver a empezar con todos los trámites, pero en esta ocasión

haciéndolo correc tamente, a través de un formulario y con una recomendación. Amedeo rechaza el ofrecimiento a sabiendas de que no conduciría a ninguna parte.

En un último intento desesperado por acceder al Papa, Amedeo salta un cordón policial en un trayecto del Sumo Pontífice por las calles romanas, pero no sólo no consigue hablar con él, sino que es apresado e internado en un hospital, con lo que queda patente la inutilidad de todo esfuerzo. Tras ser dado de alta, pues simplemente tiene una afección pulmonar, se pone nuevamente en contacto con Aiche, que ha tenido un hijo de Amedeo, pero es ahora Díaz quien se ha hecho cargo de su bebé. Abatido, hace un nuevo esfuerzo por encontrarse con el Papa, esta vez sin convicción alguna, pidiendo derecho de asilo en el Vaticano. Tras la negativa, deambula por la zona, se sienta en la base de un pilar, pero el frío y el desaliento hacen mella en él hasta que cae al suelo y tras soltar una carcajada fallece.

La audiencia es una película hasta cierto punto víctima de los modos, técnicas y maneras de su época que, en sintonía con el espíritu kafkiano, deja un importante espacio al humor, un humor negro, si se quiere. Amedeo, ese militar casi agrimensor que trata por todos los medios de hablar con su Papa sin el menor éxito y que se consuela llamándolo desde lejos así: «¡Papa!, ¡Papa!», a gritos filiales y cómicos, o bien le dispara mensajes con su improvisado clarín-cerbatana es, tras su fallecimiento, relevado por otro incauto in-audienciable e inasequible al desaliento, al que le parece estar viviendo una situación kafkiana que también quiere hablar con el Papa. Siempre habrá un relevo para quien tiene una pregunta a la que nunca se responde.

El bueno de Amedeo es, junto al Papa, su in-alcanzable objeto del deseo y sus inquietudes espirituales, la figura central del filme, pero es, además, la única figura que logra eclipsar al Sumo Pontífice. Su voluntad inagotable, acaso militar y -seamos generosos- colectivista busca quizá las respuestas a los más profundos arcanos de su tiempo, y no sólo a ese estado de agitación y abatimiento personal que confiesa en cierto momento de la película. Buena prueba de ello (quizá la más concluyente) es que al fin y al cabo, a trancas y barrancas (y como demuestra a la postre cuando muere ignorado,

toreado y con el descabello de una clamorosa omisión de socorro papal en la Plaza de San Pedro) logra resistirse a los encantos de la lotófaga Aiche. Amedeo es un personaje rico y contradictorio. No logran someterlo contra su determinación ni los encantos de Aiche, ni los calabozos y cadenas policiales o los inspectores Facilitadores -que diría Propp-, ni los príncipes ajesucristados vicarios del Papa, ni la persuasión episcopal, ni su encierro farsario en el cenobio. Por momentos defensor del aborto, mantenido de una prostituta y abonado del amor venéreo, se lleva a la tumba sampetrina la naturaleza de sus más íntimas aspiraciones, el objeto de sus arduos escrutinios, disquisiciones e inquisiciones. Es en definitiva su Veneración la que paradójicamente lo redime y lo salva de nuestras malas interpretaciones. Lo salva de la maledicencia esa reverenda veneración que lo lleva a desmayarse cuando cree que el Papa lo llama a lo lejos, pues el Papa, aun siendo inalcanzable -o precisamente en tanto que inalcanzable- es para él el último oráculo, mucho más que cualquier sesudo teólogo de los que lloran al escuchar secretamente sus cuitas o que cualquier príncipe libertino o cualquier prelado maquiavélico. Es esa callada, insistente, inmarchitable voluntad de absoluto lo que hace simpático a nuestro personaje. Al final, cuando muere sonriendo, debemos suponer que ha alcanzado una especie de comunión hipostática.

Como decía Bakunin, la rebelión contra la sociedad es más ardua que la rebelión contra el Estado, pues aquella es el último desarrollo de la naturaleza. Amedeo quizá se rebela -velada, inescrutable, kafkianamente- contra el Estado o su avatar o sus sucedáneos, pero también lo ha hecho y con sobradas muestras contra la sociedad.

Bartleby. Gran Bretaña, 1972.

Director: Anthony Friedman.

Productora: Pantheon Films Productions. Distribuidora: Corinth Films. Finalizada. Duración: 79 minutos. Color: color. Productor: Rodney Carr-Smith. Ayudante de dirección: Malcolm Johnson. Director artístico: Simon Holland. Director de fotografía: Tan Wilson. Montaje: John C. Smith. Sonido: Barry Copland. Música: Roger Webb. Guión: Rodney Carr-Smith y

Anthony Friedman. Basada en «Bartleby», de: Herman Melville. Casting: James Liggat. Intérpretes: Paul Scofield (Accountant). John McEnery (Bartleby). Thorley Walters (Colleague). Colin Jeavons (Tucker). Raymond Mason (Landlord). Charles Kinross (Tenant). Neville Barber (Primer cliente). Robin Askwith (Office boy). Hope Jackman (Hilda-Tealady). John Watson (Doctor). Christine Dingle (Paciente). Rosalind Elliot (Señorita Brown-Secretaria).

> Soy un hombre de cierta edad. En los últimos treinta años, mis actividades me han puesto en íntimo contacto con un gremio interesante y hasta singular, del cual, entiendo, nada se ha escrito hasta ahora: el de los amanuenses o copistas judiciales. He conocido a muchos, profesional y particularmente, y podría referir diversas historias que harían sonreír a los señores benévolos y llorar a las almas sentimentales. Pero a las biografías de todos los amanuenses prefiero algunos episodios de la vida de Bartleby, que era uno de ellos, el más extraño que yo he visto o de quien tenga noticia. De otros copistas yo podría escribir biografías completas; nada semejante puede hacerse con Bartleby. No hay material suficiente para una plena y satisfactoria biografía de este hombre. Es una pérdida irreparable para la literatura. Bartleby era uno de esos seres de quienes nada es indagable, salvo en las fuentes originales: en este caso, exiguas. De Bartleby no sé otra cosa que la que vieron mis asombrados ojos, salvo un nebuloso rumor que figurará en el epílogo (Herman Melville).

Con el abogado que contrata a Bartleby en las funciones de narrador, comienza la enigmática historia de Bartleby, el escribiente, relato escrito en 1853 por el gran autor estadounidense Herman Melville, autor, por otro lado, que lograra su (postrera) popularidad, sobre todo en el siglo xx, gracias a su obra Moby Dick, la gigantesca ballena blanca cuyo tema, como ocurre con las obras de Kafka, en realidad, trasciende al argumento de sus obras. Ni el tema central de Moby Dick es, en realidad, la caza de ballenas, ni el de El proceso es un procedimiento judicial, en sentido estricto; ni El castillo trata de las dificultades de un emigrante para encontrar trabajo. En

ese sentido, entre otros, la obra de Melville es un precedente (o un coincidente) de la de Kafka, como lo son las de Gógol o Dostoievski.

Sin embargo, lo importante de Bartleby no son ya las situaciones, sino las actitudes. Por decirlo así, Bartleby es lo que queda después de que el hombre se haya enfrentado al poder y, consecuentemente, perdido la partida (ante el poder burocrático, el poder de las masas ante la recepción del arte, etc). La actitud de Bartleby se parece más a la del propio Kafka (e incluso a la de Robert Walser) que a los personajes kafkianos. Desde otro ángulo, Bartleby representa no ya la hybris que encontramos en la actitud de Josef K. o el agrimensor ante situaciones incomprensibles, laberínticas e injustas, sino la actitud de ese hombre que tras perder la partida ante el poder no pierde la dignidad y ya sólo le queda poder decir «no», o en su caso, «preferiría no hacerlo». Bartleby representa la soledad, el aislamiento, el solipsismo del hombre contemporáneo (aunque no solamente contemporáneo) personificados en un empleado herido por la acedia. El poder puede aniquilarte, pero ante la insignificancia de los millones de bartlebys se mostraría ridículo; así que Bartleby, muy en sintonía con la actitud taoísta de los brazos caídos, de resistencia pasiva, que el propio Ghandi popularizara materializada como una forma de lucha a través de la no violencia, no discute, no se enfrenta ante sus superiores, simplemente se reafirma en su actitud nihilista y lanza su carga de profundidad: «preferiría no hacerlo». En el otro extremo, hacia el que Bartleby se va acercando hasta caer en él, se encuentra el hombre que también ha perdido la partida ante el poder y se autoinmola a lo gonzo elevando su protesta hasta tal punto que cree que con su actitud, perdiendo, incluso, su vida el poder modificará, a su vez, su naturaleza. Las huelgas de hambre representan también formas de autoinmolación. En cualquier caso la aniquilación está asegurada, pero en función de la forma adoptada es posible alguna ligera modificación por parte del poder. Detrás de todo esto se halla el enfrentamiento entre el ser humano y la máquina burocrática, las distintas formas que adopta el poder absoluto aplicado de manera despótica.

Las interpretaciones de este relato de Melville de corte alegórico, por su propia naturaleza, no sólo no se agotan, sino que precisamente por esa misma razón, porque no se agotan y por tanto difícilmente entendibles por

el público de la época, desde un punto de vista biográfico, podría haberle costado la vida a Bartleby y su vida como escritor a Herman Melville. Me explico. Melville había tenido mucho éxito con algunas de sus obras de temática marinera (Typee y Omoo). Pero como tantos otros autores, Melville llegado el momento, toma otra senda en el arte, y Moby Dick, su magnífica novela que aunque se desarrolle en el mar éste medio no es mucho más que un contexto, fue un rotundo fracaso. Moby Dick representa una gran metáfora del mundo y la naturaleza humana: la incesante búsqueda del absoluto que siempre se escapa y la coexistencia del bien y del mal en el hombre, y ello tras un argumento aparentemente simple: la obsesión del capitán Ahab por matar a Moby Dick. La lucha del capitán Ahab no es, por tanto, únicamente la obstinada lucha sin cuartel contra la gigantesca ballena blanca. Qué simbolice la ballena blanca sí es una buena pregunta. Un ballenero no puede dedicarse a perseguir a una única ballena poniendo constantemente en riesgo la vida de la tripulación y huyendo de la rentabilidad en pos de una obsesión. La ba llena es otra cosa. Y la lucha de Melville por seguir otros derroteros en el arte le costó cara, a Ahab y a él. De ahí que no sea tan audaz la hipótesis de un Bartleby biográfico. Bartleby es un copista, y el abogado para quien trabaja le pide que siga copiando... Copiando libros de éxito (y dejarse de experimentos. Bénditos experimentos para quienes hemos gozado a la postre de obras como Moby Dick, Mardi o Bartleby). Pero tomar un camino distinto en el arte, como en otros muchos ámbitos, es jugársela y el reconocimiento, de llegar, suele hacerlo mucho tiempo después, como así fue en el caso de Melville. Por eso Gógol, Walser o Kafka, así como el propio Dostoievski no tuvieron una vida fácil y acabaron todos ellos con profundos problemas emocionales. Melville, como Bartleby, terminó trabajando como funcionario de aduanas, olvidado por un público que estaba encantado con sus experiencias en alta mar y en varias islas; pero a veces un autor quiere más, no quiere dedicarse a auto plagiarse y sí a abrir nuevos caminos en la creatividad, experimentar con nuevos códigos expresivos a través de los cuales explorar la realidad y no repetir los consabidos clichés tan del gusto del público mayoritario. Bartleby representaría, según esta interpretación, esa autoinmolación necesaria de un autor honesto que sacrificaría el éxito por la renovación artística en un alarde de arte y vida que daría con sus huesos en el

anonimato y el olvido, pero un olvido con fecha de caducidad, puesto que finalmente su genio sería indiscutiblemente reconocido.

Jorge Luis Borges afirma en el Prólogo a la edición española de Bartleby, que está redactado en un idioma tranquilo y hasta jocoso, cuya deliberada aplicación a una materia atroz parece prefigurar a Franz Kafka. Basta que sea irracional un solo hombre para que otros lo sean y para que lo sea el universo tal y como parece ocurrir en El castillo. La obra de Kafka -señala Borges-, proyecta sobre Bartleby una curiosa luz ulterior, pues Bartleby define un género que en el segundo decenio del siglo xx reinventaría y en el que profundizaría Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento. Fue en 1849 cuando Melville publicara Mardi extraña e ilegible novela cuyo argumento anticipa -según Borges-, las obsesiones y el mecanismo de El castillo, El proceso y América: se trata de una infinita persecución por un mar infinito. Moby Dick se situaría en ese mismo lado de la creatividad y Bartleby remataría la faena coherentemente haciendo de su nueva mirada el epitafio de un artista.

Aunque existen más de media docena de producciones entre cinematográficas y adaptadas para la televisión del original de Melville como Bartleby, l'écrivain (Francia, 1957. Dirigida por Claude Barma), Bartleby (Alemania, 1963. Dirigida por Ludwig Cremer), Bartleby (Francia, 1970. Dirigida por Jean-Pierre Bastid), Bartleby (Francia, 1976. Dirigida por Maurice Ronet), hemos querido centrarnos en las que hemos considerado más representativas, ambas producciones cinematográficas, como la de Anthony Friedman (1970), una cuidadísima producción contextualizada en la Gran Bretaña del Let it be de los Beatles y la de Jonathan Parker (2001), cuya acción tiene lugar en un kafkiano edificio moderno de oficinas, uno de esos oximorónicos business parks que han ido proliferando en los últimos años en esa carrera contrarreloj de la híper especialización de todos los sectores de la vida como consecuencia de la mercantilización de la vida toda.

Dado que comentaremos dos textos fílmicos consecutivamente, no está de más señalar que uno de los aspectos más interesantes del análisis de textos cinematográficos basados en complejas obras, como ésta de Melville

u otras de Kafka, es que asistimos a una interpretación por parte del director y/o guionistas de la obra original. A ello añadimos nuestra propia interpretación (sobre la interpretación). Con todo, lo que nos encontramos es la visión no tanto de Melville sobre su obra, sino lo que otros ven en Melville. Un texto cinematográfico como estos de Friedman y Parker interpretan a Melville y nosotros interpretamos a Friedman, Parker y Melville; todos juntos intentando aclarar determinados aspectos a través de sus quehaceres artísticos, iluminando zonas oscuras o actualizando un mensaje determinado a través de una nueva mirada. Finalmente, terminamos sabiendo, en ocasiones, más de los directores (y sus visiones del mundo o de la obra que dirigen) que sobre el propio autor (o su obra) que traducen a imágenes. Sin embargo, todas estas interpretaciones son válidas y apoyan la idea de que, en primer lugar, si hay una verdad que le es propia al arte, ésta no tiene relación alguna con la concepción de la verdad (como correspondencia) que usualmente utilizamos. La verdad propia del arte camina (y en ese sentido avanza) por otros derroteros. Una obra que deja claro sin mayor análisis su contenido no parece que pueda ser considerada artística. De ahí que estas interpretaciones engrandezcan la obra original y fluctúen, en consecuencia, en sus interpretaciones. En todas, o al menos en muchas de ellas, reside una parte de la verdad. Son lícitas, casi todas ellas; lo que ocurre es que a veces dicen más sobre el intérprete que sobre lo interpretado. Pero pasemos sin más dilación a los textos fílmicos de Friedman y Parker los cuales comparten determinados aspectos y, a la vez, difieren considerablemente.

La película de Friedman contó entre sus protagonistas con Paul Scofield, ganador de un Oscar de la Academia en 1966 por Un hombre para la eternidad y con John McEnery, en el papel de Bartleby. La elección de ambos no podía ser más adecuada. Ya en los primeros compases de la película el director deja claro en una elocuente escena en la que el protagonista está cruzando uno de esos puentes peatonales que éste se las va a tener que ver en solitario contra el mundo, pues él avanza con dificultad en una dirección, mientras que todos los demás caminan en dirección contraria. Posteriormente, mientras lee en un tablón de anuncios ofertas de empleo podemos observar un cartel donde aparece el siguiente eslogan: «We are you going?» (¿Dónde vas?) en el que aparecen una serie de flechas

en distintas direcciones que representan los distintos caminos que puede el hombre tomar en su vida. En la elección te la juegas, y para el apocado Bartleby estas direcciones, en realidad, conducen a un mismo lugar en un contexto hostil donde él no tiene esperanza. La escena en la que Bartleby se halla ante un edificio de oficinas y la cámara se va alejando hasta convertirlo en un punto en comparación con un rascacielos que se yergue frío, sin alma hasta el cielo (las cosas, los entes, están, en ocasiones, más cerca del cielo que aquellos hombres que lo anhelan) nos descubre la condición de yecto, de arrojado a un mundo en el que se libra un singular combate en el que puedes salir airoso o perecer. De ahí esa doble condición esencial del hombre como pro-yecto, puesto que una vez arrojado al mundo es preciso diseñar el modo de desenvolverse en él. En este sentido el Bartleby de Friedman deja claro desde el principio que su lectura es una lectura existencialista, a la que añade otros muchos aspectos como es la propia aniquilación del protagonista en un mundo que no está hecho a la medida del existente, sino a la medida de otras abstracciones que lo sobrepasan y anulan.

Ya en el trabajo, Bartleby, eficaz empleado, llega un momento en que rehusa ayudar a su jefe con el ya célebre «preferiría no hacerlo». La incógnita no consiste, en mi opinión, en preferir no hacer algo, puesto que eso, probablemente, lo piensan muchos en muchas ocasiones, sino en por qué con ese jefe que se muestra cercano, humano, caritativo incluso. Que Bartleby se auto inmole ante un mundo hostil no tiene demasiado misterio, el hecho viene de muy atrás, y nuestra propia cultura tiene en jesucristo a su máximo exponente en estas lides sin otro objeto que redimir al mundo mostrándole, sin demasiado éxito, por cierto, el camino equivocado. Bartleby, probablemente, esté haciendo algo similar en un contexto bien distinto y extremadamente más complejo, pero la duda que se plantea es por qué un atípico jefe que posee ciertas cualidades humanas se convierte en otro sacrificado más en esta obra. Y mucho más, por cierto, en la versión de Jonathan Parker, donde el jefe de Bartleby termina perdiendo el juicio. Bartleby se auto inmola, pero su jefe no sale mucho mejor parado. Se convierte de hecho en un singular Poncio Pilatos del siglo xx al que le ha tocado, si se me permite expresarme así, «comerse el marrón» de Bartleby, ante lo cual, además, no queda indiferente, como si Poncio Pilatos, tras la

crucifixión de jesucristo hubiera terminado convirtiéndose en apóstol. Y es el destino quien juega, en ocasiones, a nuestro favor, en ocasiones, en contra nuestra. Hay determinadas situaciones, aparentemente inexplicables, que nos sobrepasan y nos engullen y en el proceso otros pueden, a su vez, ser sacrificados. Si Bartleby se auto inmola, Jesucristo permite ser sacrificado en un acto profundamente simbólico; si el jefe de Bartleby intenta, en vano, comprenderlo y ayudarlo, Poncio Pilato no entrega a Jesús por cobardía, sino porque así se lo reclamó el pueblo liderado por los sumos sacerdotes que escogen la liberación de Barrabás y la crucifixión de Jesús. En mi opinión el jefe de Bartleby es un sacrificado más, unido al escribiente constituyendo un aparentemente incomprensible acto simbólico en el que es necesario alguien más que articule la auto inmolación del protagonista.

Como el Odradek del relato de Kafka Preocupaciones de un padre de familia, Bartleby es tolerado en la oficina; lo dejan estar allí, aunque ya apenas cumple función de utilidad alguna. Finalmente, el jefe decide trasladar la oficina a otro lugar ante la negativa de Bartleby a marcharse. El jefe hace de Poncio Pilato, «se lava las manos», aunque se preocupa por Bartleby. Pero la suerte está echada, para los dos. Ya en un sanatorio, el jefe va a visitar a Bartleby, pero éste le trasmite un enigmático «no tengo nada que decirte». Poco después Bartleby muere.

Bartleby. USA, 2001.

Director: Jonathan Parker.

Productora: Parker Film Co. Distribuidora: Outrider Pictures. Duración: 83 minutos. Estreno en Los Ángeles: 31 de mayo de 2002. Color: color. Productor: Jonathan Parker. Co-productor: Catherine Di Napoli. Productor asociado: Donise L. Hardy. Ayudante de dirección: Brian Benson. Director de producción: Rosario Provenza. Dirección artística: Deborah Stairs Parker. Vestuario: Morganne Newson. Director de fotograf a: Ho Chan Wah. Montaje: Rick LeCompte. Sonido: Dan Gleich. Música: Jonathan Parker y Seth Asarnow. Guión: Jonathan Parker y Catherine Di Napoli. Basada en «Bartleby», de: Herman Melville. Intérpretes: David Paymer (Jefe y narrador). Crispin Glover (Bartleby). Glennes Headly (Vivian). Joe

Piscopo (Rocky). Seymour Cassel (Frank Waxman). Dick Martin (Alcalde). Carrie Snodgress (Editora de libros). Maury Chaykin (Ernie)

El director estadounidense Jonathan Parker (The californiana y Untitled), que es escritor, director, productor y compositor, recibió un BA de la Universidad de Stanford, antes de estudiar cine en la Universidad de Nueva York y composición en la Manhattan School of Music. En los años 80 Parker, realizó una gira como pianista, cantante y vibrafonista con grupos de música alternativa, grabó en sellos independientes y para la CBS. Parker, que es además coleccionista de arte y conocedor, por tanto, de ese peculiar mundo, posteriormente, prosiguió realizando videos, con trabajos que aparecen en MTV, Nickelodeon y Showtime. Todos estos datos, que pudieran parecer irrelevantes ahora no lo son si de entender su Bartleby se trata.

Tras unas escuetas, aunque pertinentes notas biográficas acerca del autor de Bartleby, prosigue el filme con unas notas musicales que parecen introducirnos en un mundo mágico. Posteriormente, un contrabajo y un sintetizador nos trasladan a la siguiente fase: un mundo que nos es familiar y extraño a la vez, de seres extravagantes y extrañas situaciones donde dos más dos no es igual a cuatro. Eso sí, no lo perdamos de vista: Parker trata de este mundo, de nuestro mundo, en clave neomelvilliana.

Pero Jonathan Parker no nos ofrece la engañifa al uso de determinadas producciones donde consumir minutos de metraje sin sustancia se convierte en «arte». Nada más comenzar, un errante Bartleby, atravesando un puente peatonal sobre una autopista, se detiene para mirar el tráfico que transita bajo sus pies, eleva su brazo izquierdo agarrándose a la tela metálica que protege el túnel-puente. Tras su brazo izquierdo, eleva el derecho formando un aspa, acaso una cruz. Bajo el puente peatonal dirigiéndose a su trabajo circula en un coche de gama media el que, posteriormente, se convertirá en su jefe y, de alguna manera, su víctima-apóstol. Todo gran hombre o todo gran símbolo tiene sus apoyos, aunque el gran hombre sepa que apoyarlo puede costarle la vida a sus seguidores. Sobre la autopista Bartleby, aparece como un crucifi cado. Mientras tanto, en su coche, el narrador de la película hace su presentación como director de la compañía discográfica, Public

Records, que luego empleará a Bartleby. No sabe lo que le espera. En una de las escenas iniciales del filme que sirven de fondo a la autopista, con un amenazante cielo plomizo y sobre un montículo imposible, aparece un inquietante y fantasmagórico edificio de oficinas (business park) semejante al que podría haber sido el castillo de un moderno agrimensor K. inaccesible para peatones10. Tal es la tarjeta de visita de Jonathan Parker en un comienzo repleto de simbolismo que deja entrever parte del sistema de relaciones que van a operar en este interesantísimo filme.

Tras una peculiar presentación de los extravagantes empleados de Public Records a través de una serie de artefactos que parecen representarlos (una maquinita sacapuntas donde se meten y se sacan los lápices caracteriza a Vivian, una lúbrica y cuarentona secretaria; un sillón de masaje último modelo caracteriza a Rocky, el guaperas de la oficina; y un tercer empleado, Ernie, parece muy impresionado con un ratoncito saltarín que porta una porción de queso). El jefe decide incorporar a un nuevo empleado a través de un anuncio en el periódico. El anuncio que aparece finalmente reza así:

> REGISTRADOR`. Empresa de información pública (se dedican a dar información basada en los documentos que el gobierno local o nacional hace públicos sobre cualquier tema). Poca paga. No hay beneficios (médicos, jubilación, etc).Trabajo monótono. Ambiente muy animado («vibrante»). Solicitar en persona (personándose en la empresa). Suite 001. Oficinas de «Thorny knoll» («Montículo espinoso»).

Bartleby se persona en Public Records y es contratado. Bartleby, al principio, se comporta como un diligente empleado, pero llega el momento en que estrena su «preferiría no hacerlo». Bartleby va dejando paulatinamente de ser ese diligente empleado para convertirse en un extraño empleado que es tolerado en la oficina, pero que no responde a los requerimientos de su jefe. Pero Bartleby llega más lejos aún, se queda a vivir en la oficina, circunstancia que no agrada a su jefe, y aunque éste siente lástima por el extraño espécimen decide desprenderse de él dándole un plazo para marcharse, aunque eso sí indemnizándolo con un mes de paga extra. Bartleby se pasa el tiempo contemplando y escuchando el aparato de

aire acondicionado. Un aparato que posteriormente será reparado y del cual extraerán un ave que debió de colarse por los con ductos. ¡Y por qué algo artificial como el aparato de aire acondicionado puede quitar la vida al más libre de los seres: un ave que es extraida con la mayor trivialidad! ¡Por qué nadie puede responder a las más sencillas cuestiones ya mientras el hombre se plantea llevar una nave tripulada a Marte!, podrían ser las cuestiones que pululan por el majín de Bartleby.

Bartleby se niega a marcharse, así que será Public Records quien se marchará de ese edificio de oficinas. Mientras tanto Bartleby, en un acto de resistencia pasiva permanece en la oficina hasta que, finalmente, es desalojado por la policía y abandonado poco después en la calle a su suerte. Su ex jefe va a buscarlo y lo encuentra entre indigentes, entre los desheredados de la sociedad, pero Bartleby no tiene nada que decirle. Tras ir a buscarle algo para comer lo encuentra muerto; queda muy impresionado, traumatizado, aunque no es fácil saber si por el hecho mismo de la muerte o por no haber logrado comprender la situación a la que él ha sido también arrastrado. Posteriormente, el director de Public Records escribe la historia de Bartleby porque piensa que debe de ser conocida, pero la editora a la que se dirige no lo cree conveniente. El director de Public Records, indignado por el rechazo de la editora recoge el testigo de la actitud de Bartleby para hacerla suya y unirse a esa especie de causa de la inacción o la resistencia pasiva ante un mundo que han dejado de comprender, pero del que formaba parte como pieza del engranaje. Bartleby ha ganado un adepto.

Lo cierto es que lo que Bartleby padece es una abulia inexorable e inteligente, acaso moderna. Es un empleado aburrido y maldito que vaga por esas oficinas de Dios o de la modernidad. Es Bartleby un empleado que siempre ha obtenido buenas recomendaciones de anteriores jefes desesperados, pero no redimidos, convertidos a la nueva luz que comprende cuál es la naturaleza humana de la manera en que ha sido convertido su último jefe tras la muerte salvífica de su ex subordinado. Bartleby peregrina por las oficinas y se detiene en cada estación, de camino al Gólgota, para provocar o tratar de provocar, quizá, una pequeña transmutación, una anomalía, una ligera desviación en las órbitas de las esferas humanas o

burocráticas, de tal suerte que son las oficinas, no él, y los humanos, no él, los que se trasladan cuando Bartleby se enroca, se hace fuerte en su ensimismamiento. No tenemos derecho, por lo demás, a considerar estólido o cretino su ensimismamiento, porque en realidad no sabemos qué es lo que se le pasa por su cabeza; como tampoco resulta prudente asegurar que Bartleby trata de provocar un mínimo caos a su alrededor, porque lo que a él le preocupa y le priva de verdad es el sonido espurio del mar, y nada más. Ese sonido que cree escuchar en el aparato de aire acondicionado que lo tiene absorto. Bartleby parece un jesucristo mudo, excesivamente estoico, una criatura en un mundo donde hay que ser dicharachero como Ernie o híper correcto como Vivian. Pero el trasplante de Bartleby en esos lugares ha sido rechazado. Nuestro héroe es una criatura extraña en esos templos aztecas construidos de imitación en Las Vegas y plantados allí, sobre los cerros, para que no se pueda acceder a ellos a pie. Bartleby provoca pequeños rechazos inmunológicos en esos horribles mazacotes de cartón piedra aupados hasta la cima de las colinas e irrigados por autopistas por las que corre sangre venosa, violácea y emponzoñada. En esos templos de la verborrea y la soberbia el héroe discreto tiene poco que decir y menos que hacer. El destino del discretísimo Bartleby es, a lo sumo y a costa de su propia muerte sin resurrección manifiesta, servirle de mesías ágrafo y afásico a un jefe postrero, discípulo póstumo, que sabe escribir y que se colará como un minúsculo pedernal en los tremendos engranajes homicidas de la «moderna» humanidad.

Una de las grandes diferencias entre el Bartleby de Anthony Friedman y el de Parker es que el de Friedman no recoge el humor del texto melvilliano, mientras que la película de Parker tiene momentos realmente divertidos en una alternancia de tema de relevancia existencial y humor más afín al espíritu del escritor estadounidense, propio a su vez del mismo Kafka. Por otro lado, Friedman parece relatar la historia más bien desde el punto de vista del propio Bartleby que desde la perspectiva del narrador, que es en la obra de Melville su jefe, quien le da el empleo. En este sentido la película de Parker es más fiel al texto melvilliano.

Bartleby, como Billy Budd, otro personaje del universo melvilliano, el agrimensor K., Josef K., Grégor Samsa y tantos otros personajes podrían

considerarse como antihéroes. De Héctor a Bartleby pasando por Don Quijote, es decir, del héroe homérico al antihéroe de la novela moderna pasando por la transición cervantina. La complejidad del mundo contemporáneo no tolera binomios como bien/mal, personajes estereotipados y maniqueos, el mundo de hoy no puede ser explicado y mucho menos comprendido con categorías del pasado, de ahí la necesidad del antihéroe y de estos extraños e inquietantes personajes que, muy a nuestro pesar, podrían ser considerados variables matemáticas bajo cuya denominación podríamos hallarnos cualquiera de nosotros.

La cabina. España, 1972.

Director: Antonio Mercero

Productora: Televisión Española. Fecha de emisión: 13 de noviembre de 1972. Duración: 35 minutos. Color: color. Productor: José Salcedo. Ayudante de dirección: Mariano Canales. Jefe de producción: José Salcedo. Decoración: Francisco Sanz. Cámara: Francisco G. Conde. Director artístico: Antonio Sanz. Fotografía: Federico G. Larraya. Montaje: Javier Morán. Maquillaje: Consuelo Blanco. Argumento original: Antonio Mercero. Guión: José Luis Garci y Antonio Mercero. Intérpretes: José Luis López Vázquez (Hombre de la cabina). Agustín González (Hombre de la segunda cabina). Goyo Lebrero (Jefe de bomberos). Tito García (Señor corpulento). Carmen Martínez Sierra (Señora 1). Carmen Luján (Señora 2). María Vico. Felipe Martín Puerta (Trabajador 1). José Montijano (Trabajador 2). Blaki (Guardia). Mariano Barderas. José Miguel Aguado y José Manuel Hoyos (Chicos).

Sinopsis: Unos misteriosos operarios instalan en un parque de una ciudad una cabina telefónica roja. Un hombre, que por alguna razón se ve atraído por la cabina, entra en ella con objeto de realizar una llamada. De repente la puerta de la cabina se cierra y el hombre, que además no ha podido realizar la llamada puesto que el teléfono no parece operativo aún, queda atrapado sin poder salir a pesar de los intentos de los transeúntes por ayudarlo. Posteriormente, los mismos operarios que dejaron la cabina pasan a recogerla, pero en esta ocasión con el hombre atrapado dentro. El

espectáculo en que se habían convertido los frustrados intentos por sacarlo de la cabina deja paso a un fatal trayecto en el que primero contempla cómo otro hombre sí puede salir de una cabina similar, pero más adelante los adelanta otro camión que transporta otra cabina con otra persona en su misma situación. Desesperado e intuyendo un fatal desenlace contempla diferentes escenas cotidianas con nostalgia y resignación. Llegado al siniestro lugar de destino descubre, ahora aterrorizado, decenas de cabinas, cada una de ellas con una persona muerta en su interior, incluida la del otro ciudadano que encontrara en el trayecto que antes de morir por inanición prefiere ahogarse con el cable del teléfono.

La película finaliza con los misteriosos operarios colocando la cabina en el mismo lugar donde quedara atrapado (o que estaba destinada a) aquel hombre.

Una de los aspectos esenciales de las películas, en este caso de un mediometraje, en los que apenas hay diálogos, donde des conocemos el nombre de los personajes, pues no es relevante, y en las que, por lo demás, nos dan una cierta sensación de extrañeza, además de que no entendemos del todo qué está ocurriendo es que nos estamos enfrentando, sí, enfrentando, a un filme con un mensaje o significado distinto al que aparece como argumento. Hay una radical asimetría entre tema o argumento y el significado o significados latentes en la obra, en el texto fílmico en este caso. Esta forma de expresión metafórica o alegórica (ficción en virtud de la cual una cosa significa o representa otra diferente) podemos encontrarla en numerosísimas obras de arte a través de la historia, tanto en la pintura como en la literatura, entre otras. La obra de muchos autores contemporáneos como Kafka, Karel Capek, Dino Buzzati, Robert Musil, Alfred Kubin, Rex Warner, etc., posee en determinados casos una fuerte filiación alegórica. Las cosas en estas obras trascienden a lo narrado. En La cabina, lo que en principio parece un contratiempo sin trascendencia se convierte poco a poco en un asfixiante retrato de un hombre desesperado sí, pero es mucho más que esto. No nos engañemos, si La cabina o El castillo o La guerra de las salamandras de Karel Capek no quisieran mostrarnos más que lo que sus argumentos nos expresan, ciniéndonos a lo literal, nos estaríamos encorsetando en una lectura a ras de tierra en lugar de una más adecuada

lectura a vista de pájaro. Pues bien, ese corsé, esas barreras de todo tipo que nos limitan es, en gran medida, el mensaje, según el propio Antonio Mercero, de La cabina. En los textos de esta naturaleza poco importa cómo se llame el señor que no puede salir de la cabina (o el que sí que puede). Es más, importa que no sepamos su nombre para que comprendamos que él es la variable de una función, es decir, que él podemos ser cualquiera de nosotros; como en otro lugar de este trabajo señalé «cualquiera puede ser K. » en referencia a las situaciones en las que frecuentemente se ven envueltos muchos de los personajes de las obras de Kafka que, sin embargo, nos podrían representar a cada uno de nosotros.

A partir de aquí podemos entender mucho mejor este magnífico mediometraje, probablemente el mejor hecho en la historia del cine español. A partir de aquí hay que salir del corsé y no preguntarse más simplemente por qué el señor de la cabina no puede salir de esa prisión que probablemente él mismo se haya construido o que, en realidad, estaba destinada para él. Precisamente preguntarse esto simplemente, sin ir más allá supone estar encerrado uno mismo dentro de otra cabina.

Respecto a las interpretaciones de La cabina, hay que tener siempre presente lo dicho anteriormente: esta forma de expresión de corte metafórico y simbólico propicia multitud de interpretaciones, quizás no todas ellas lícitas o quizás unas más que otras, pero la mayoría posibles o, hasta cierto punto, verosímiles. Si La cabina representa una forma de barrera, de corsé o los propios impedimentos que todos nosotros nos ponemos a nosotros mismos, claro está, se puede extender a los más diversos campos: político, religioso, moral, educativo, mental, económico, sexual, etc. La cabina-corsé se convierte en el caso del hombre que queda atrapado en ella en una cabina-féretro. La cabina es un aviso en este sentido. Liberémonos de esa cabina que todos llevamos a cuestas o nos puede costar la vida o, en cierto sentido, nuestra autenticidad. Todo esto con ser considerablemente coherente no agota, afortunadamente, el sentido del mediometraje de Mercero. Hay más.

Una de las interpretaciones más extendidas ha sido la que sitúa a La cabina como metáfora de la alienación del ser humano; en más de una

ocasión el semblante del extraordinario José Luis López Vázquez recuerda a El grito de Edvard Munch, sublime expresión de la alienación del hombre del siglo xx. En La cabina encontramos la poca predisposición a ayudar de verdad a alguien que se encuentra en una situación apurada. La crueldad del ser humano queda patente al convertir una situación desesperada en un espectáculo de masas, al que tanto nos tiene acostumbrados determinadas figuras mediáticas que venden su dolor sacando pingües beneficios. En La cabina da la impresión de que hay fuerzas superiores que muchas veces no se perciben y son las que determinan nuestro destino en una balanza que nos puede llevar a un trágico final. Una mano misteriosa tras los acontecimientos... Pero esa mano oculta no es otra cosa que el sistema de relaciones que el hombre mismo ha creado, atestado de contradicciones que lo aparta de una forma de existencia mínimamente auténtica. A nadie le gustaría servir de espectáculo cuando se atraviesan trances dolorosos, pero si hay dinero de por medio la cosa cambia. El hombre cae en su propia red de mixtificaciones y, frecuentemente, de estulticia que parece inherente a la forma de vida que ha decidido, o desde luego no la combate con el suficiente ahínco, llevar convirtiendo el teatro del mundo en que desarrollar sus potencialidades en el escenario de sus penalidades.

La cabina no se limita, que ya sería bastante en cualquier caso, a mostrarnos que nadie está a salvo de vivir situaciones como la que aquí metafóricamente nos presenta. La cabina nos muestra algo más importante; quizás en una de las escenas más intensas del mediometraje como es la del hombre de la cabina pasando junto a un grupo de payasos de alguna compañía de tercera fila (desde el punto de vista del éxito ante un público mayoritario) que ensayan sus números en una casa en ruinas situado en las afueras de la metrópoli. No perdamos de vista que el hombre de la cabina puede que haya sucumbido a sus propias pasiones (o sea víctima de la falta de ellas) y sea el responsable de su destino. Es víctima sí, pero probablemente de sí mismo y, desde luego, del sistema de relaciones en el que se haya inserto, aunque no se descarte que sea víctima de algún error o de un destino tan inesperado como cruel y aciago. Pues bien, son esos payasos y artistas de circo que en otro momento habían sido motivo de risa, tanto por su profesión como por su marginalidad (recordemos que hay un enano entre ellos), los que sí están salvados, y ahí el hombre atrapado en su

cabina (no ya en la cabina) es el que se percata de que, a lo peor, estaba equivocado y que esa forma de vida libre, sin ataduras, sin cabinas, la vida del payaso de circo, del artista, del creador es más genuina que la del especulador, la del hombre acomodado y la del impasible que ve pasar la vida sin pena ni gloria. El enano es, además, portador de un simbólico barco encerrado en una botella. El barco que es un objeto concebido para surcar libremente los mares aparece dentro de «su cabina», de su botella, encorsetado bajo esas fronteras de cristal. Pero no olvidemos que ese souvenir, paradójico souvenir, es creación del hombre, que por su propia naturaleza precisa de la libertad, pero que posteriormente teje sus propias telas de araña y levanta sus propias prisiones. Y hasta se siente orgulloso de ello. Esta escena de los payasos supura connotaciones nietzscheanas de gran calado.

La película está, por otro lado, repleta de escenas preñadas de sentido, de paradojas, de situaciones que sobreviven tras el paso de las décadas desde que se estrenara. Resulta paradójico que un hombre que se halla atrapado dentro de una cabina telefónica no pueda comunicarse, pero es la marca de los tiempos. Actualmente, en la sociedad de la información y la comunicación el hombre y la mujer se sienten más aislados que nunca, siendo las consecuencias de ello objeto de estudio sociológico desde hace décadas. La extraordinaria interpretación gestual de López Vázquez consiste en una gradación de estados de ánimo desde una perplejidad inicial, a la inquietud, tristeza, ternura, desolación, desesperación y terror, pero todo ello a través de gritos silenciosos que, consecuentemente, nadie oye.

La cabina es una película difícilmente clasificable: posee ingredientes de terror, cómicos y dramáticos bajo un aparente marco realista y cotidiano. ¡Una película de terror que se desarrolla a primeras horas de la mañana en la transitada plaza de un soleado país mediterráneo! ¡Perfecta carta de presentación para no encontrar productor! Para Schelling lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto, se ha revelado. Lo conocido, familiar y cotidiano unido a lo desconocido e inquietante; tal es la fórmula no ya de una película de terror sino de una obra de arte que trasciende esos efectos psicológicos generalmente salvables en un puñado de filmes como

La semilla del diablo (Roman Polanski, 1967), El otro (Robert Mulligan, 1972) o Al final de la escalera (Peter Medak, 1980), todas ellas películas consideradas de terror, pero que se desarrollan en marcos familiares y cotidianos.

La ciudad de la libertad (Traumstadt). Alemania, 1973.

Director: Johannes Schaaf.

Productora: Independent Film Heinz Angermeyer GmbH. Duración: 124 minutos. Estreno: 15 de noviembre de 1973. Color: color. Productor: Heinz Angermeyer. Productor ejecutivo: Raymond R. Homer. Vestuario: Ruth Gilber. Director de fotografía: Gerard Vanderberg y Klaus KÚnig. Montaje: Murray Jordania y Petra von Oelffen. Coreografía: Ladislav Flalka. Decorados: Wilfried Minks. Música: Eberhard Schoener. Guión: Johannes Schaaf y Rosemarie Fendel. Basada en la novela «La otra parte», de: Alfred Kubin. Intérpretes: Per Oscarsson (Florian Sand). Rosemarie Fendel (Anna Sand). Olimpia (la chica). Eva Maria Meineke (Señora Lampenbogen). Alexander May (Dr. Lampenbogen). Heinrich Schweiger (Gautsch). Helen Vita (Princesa). Herbert Bútticher (Sir Edward). Rony Williams (Herkules Bell). Louis Waldon (Diener Louis). Suacine Krytenes (Enano Ludwig).

Sinopsis: Traumstadt (la Ciudad de los Sueños) se refiere a una pequeña y remota aldea célebre por su libertad, que roza la utopía, donde la gente de los más diversos lugares puede disfrutar de sus sueños más salvajes. El señor y la señora Lampenbogen (Per Oscarsson y Rosemarie Fendel), una pareja en crisis, tienen la esperanza de que un viaje a esta mágica ciudad contribuya a arreglar su relación. En lugar de ello, se encuentran luchando por su vida, cuando varias locas fantasías se les van de las manos sur giendo de esta manera la realidad atroz que se esconde bajo la fachada de la libertad.

Esta película dirigida por Johannes Schaaf (Momo) fue rodada en Cesky Krumlov, una bella población de la República Checa que representa a la utópica Ciudad de los Sueños. Aunque prácticamente imposible de localizar, la película en España se llamó La ciudad de la libertad, en Gran

Bretaña Dreamtown y en los Estados Unidos Dream City. Basada en La otra parte, única novela que escribiera el grabador Alfred Kubin en 1909, es precursora de obras como El proceso o El castillo de Kafka, por su crítica al poder absoluto y a la burocracia. En la novela de Kubin, esta ciudad de los sueños es, sin embargo, denominada Perla, gobernada por el alucinante Patera. En La otra parte, el protagonista recibe la invitación de un antiguo amigo, Klaus Patera, para que se vaya a vivir a un país llamado el Reino de los Sueños, que él ha creado en una región indeterminada de Asia Central. Sin pensarlo mucho, parte en compañía de su mujer. Lo que se encontrará tendrá poco que ver con un paraíso utópico. Y pronto un americano que se siente engañado por las promesas de Patera, inicia la revolución del realismo contra los sueños.

En opinión de José Miguel G. Cortés se puede establecer una importante vinculación entre La otra parte de Kubin con El castillo de Kafka, escrito trece años después:

> Uno, la vida en la ciudad donde se desarrolla la acción en las dos novelas gira en torno a la fortaleza o el castillo que la gobierna, el cual ejerce un influjo total sobre las personas y las relaciones que entre ellas se establece; dos, ambos narradores han llegado al lugar de la acción para incorporarse a un trabajo que nadie sabe muy bien cuál es; tres, el entorno físico de las dos zonas conserva todos los aspectos exteriores que los identifican como sitios reconocibles y familiares y, sin embargo, ambos sufren un proceso de mutación irreversible y desconocido que los transforma cualitativamente; cuatro, el medio hostil, ciertas fuerzas desconocidas y elementos incontrolados, reducen la existencia a un conjunto de acciones gobernadas por la arbitrariedad más imprevisible e ineluctable («Alfred Kubin: sueños de un vidente», 26-27).

Para Vincent Canby, crítico del New York Times (6-12-1976), la película de Johannes Schaaf es el sueño de un decorador de interiores, llenos de juegos extraños, el vestuario y el maquillaje, acer ca de un artista de Munich (Per Oscarsson) y su esposa (Rosemarie Fendel) que, por razones que nunca se sabe, son invitados a establecer su residencia en una

misteriosa ciudad donde todo está permitido siempre y cuando se respeten a los otros individuos. Para Canby la película es una pesadilla vagamente kafkiana indecisa sobre si sus intereses son psicológicos o políticos, aunque parece cierto que la utopía enloquece a la mayoría de la gente.

El desierto de los tártaros (11 Deserto dei Tartari). Italia, Francia y Alemania, 1976.

Director: Valerio Zurlini.

Productora: Cinema Due/France 3 Cinéma. Duración: 135 minutos. Estreno: 29 de octubre de 1976. Color: color. Productores: Bahman Farmanara, Enzo Giulioli, Jacques Perrin, Giorgio Silvagni, Michelle de Broca. Ayudante de dirección: Christian de Chalonge. Diseño de producción: Giancarlo Bartolini Salimbeni. Diseño de vestuario: Giancarlo Bartolini Salimbeni y Sissi Parravicini. Director de fotografía: Luciano Tovoli. Fotógrafo: Georges Pierre. Montaje: Kim Arcalli y Raimondo Crociani. Sonido: Bernard Bats. Música: Ennio morricone. Guión: Jean-Louis Bertucelli, André G. Brumelin, Dino Buzzati, Peter Fernandez y Valerio Zurlini. Basada en la novela «El desierto de los tártaros», de: Dino Buzzati. Intérpretes: Jacques Perrin (Teniente Drogo). Max von Sydow (Capitán Hortiz). Vittorio Gassman (Coronel Filimore. Su Excelencia). Jean-Louis Trintignant (Rovin). Giuliano Gemma (Mattis). Helmut Griem (Teniente Simeón). Francisco Rabal (Sargento Tronk). Fernando Rey (Nathanson). Laurent Terzieff (Amerling). Philippe Noiret (General).

La novela El desierto de los tártaros de Buzzati es una narración de corte kafkiano que tiene sus precedentes, en mi opinión, en los relatos «La construcción de la muralla china» y «Un viejo manuscrito» de Kafka. En esta novela Buzzati narra la vida de un oficial del ejército llamado Giovanni Drogo. Éste es enviado a un puesto fronterizo donde, antaño, los tártaros constituían un azote. Tras el viaje de dos días Drogo se siente extraño. La fortaleza aparece más cerca de lo que en realidad está y cuando el teniente Drogo llega a Bastiani, la fortaleza, su único deseo es salir de allí. Drogo es informado de que lo mejor es esperar cuatro meses y, mediante un informe médico no veraz, marcharse. Pasado ese tiempo, algo lo retiene allí, rehúsa

marcharse sintiendo una pena próxima a la felicidad. Drogo obtiene un permiso de dos meses y no sabe si ten drá que volver a la fortaleza, si será trasladado o si se quedará en la ciudad. Cuando llega a ésta, nada en casa es igual. Han pasado cuatro años y su madre está distinta, sus hermanos ya no viven en casa. Se siente incómodo, todo es demasiado frío. Drogo está misteriosamente atado a la fortaleza. Parece que quiere y no quiere quedarse allí. En el horizonte se divisan unas lucecitas que representan una amenaza -acaso el sueño de muchos militares que llevan tiempo inactivos. Las lucecitas siguen allí; incluso se pueden ver a simple vista. Se llega a hablar de guerra; extrañas esperanzas se ciernen sobre las murallas de la fortaleza. Pasa el tiempo. Ahora el capitán Drogo ha tenido treinta días de permiso y ha regresado a los veinte. La ciudad le resulta ajena. Drogo tiene la esperanza de la guerra y espera. Esta categoría de la espera es constante en la novela, así como en la obra de Kafka. Drogo cae enfermo y, ahora, la esperanza es la de curarse. Dos esperanzas: curarse y luchar; las dos frustradas. Por fin, la amenaza se torna realidad; llega el momento de la lucha, el momento que Drogo esperaba, pero éste es obligado, justo en ese momento, a abandonar la fortaleza. Ironías del destino. «Después, en la oscuridad, aunque nadie lo vea, sonríe» (217). Es el gesto de una sonrisa irónica, amarga tras la espera, con la que concluye la obra. Como en el caso de «Siete plantas» o los fragmentos escogidos de El castillo, la ironía del destino se entremezcla con un gesto peculiar: la sonrisa. En El desierto de los tártaros hallamos ciertas similitudes con el relato de Franz Kafka «Un viejo manuscrito». En ambos aparece una amenaza, la de los nómadas del norte. En ambos relatos se habla de un sistema de defensa o de una fortaleza. «La construcción de la muralla china» sigue la misma tónica: una amenaza intangible, desconocida, y una muralla para defenderse de los pueblos nómadas, de los pueblos del norte. En este relato, Kafka escribe:

> Si los niños se portan mal, les mostramos las figuras; llorosos se nos arrojan al cuello. Pero eso es todo cuanto sabemos de los nórdicos. Nunca los hemos visto y si permanecemos en nuestra aldea no les veremos jamás, por más que fustiguen sus salvajes caballos y corran a nuestro encuentro (13).

Del mismo modo, en El desierto de los tártaros Buzzati escribe: «Por la llanura del norte se extiende esa inofensiva apariencia de ejército, y en la fortaleza todo se estanca de nuevo en el ritmo de los días de siempre» (115). Lo extraño, lo desconocido, los descomunales desprendimientos en las montañas en los que pináculos enteros se derrumban repentinamente por motivos desconocidos crean en El desierto de los tártaros un enrarecido ambiente kafkiano en el que se nos escapa la explicación causal.

La película, por otro lado, es quizás una de esas adaptaciones dignas -de las que no abundan-, que dirigida por Valerio Zurlini (La primera noche de la quietud, La chica con la maleta, Estate violenta) representa, como en la despedida del teniente Drogo de Bastiani, su despedida del mundo del cine, pues sería también su última película.

El desierto de los tártaros, en el contexto de algunas de las películas que han sido analizadas aquí, representaría el colofón o capítulo final a la historia que comenzara con El castillo de Kafka, seguida por La audiencia, dirigida por Marco Ferreri, y terminando con El desierto de los tártaros de Valerio Zurlini. ¿En qué sentido? El castillo comienza una historia que, con sus variantes, proseguiría con La audiencia y vendría a solucionarse en El desierto de los tártaros. Este telos, esta dirección no es, por supuesto consciente, pero plantea un problema que Kafka no soluciona al que Buzzati planta cara, plantea y resuelve según su visión de las cosas, no muy distante de las maneras kafkianas; ese problema no es otro que el sentido (el sinsentido, acaso) de la existencia. La filosofía y el arte, que en más ocasiones de las que en ocasiones creemos, afrontan análogos problemas con medios distintos, pero a la postre con soluciones igualmente eficaces (o igualmente ineficaces), se encuentran en El desierto de los tártaros escarbando en el fondo del ser y buscando respuestas al sentido de su existencia. Los problemas para el ser humano no pueden quedar simplemente planteados y sin respuesta; en ese sentido, la filosofía realiza un esfuerzo descomunal, como en el proyecto de una ontología planteado en la inacabada obra El ser y el tiempo, de Martin Heidegger, pero tampoco determinados cineastas (no sabemos si más cineastas que filósofos o más filósofos que cineastas o ambas cosas a la vez, como Bergman o Tarkovski) quedan al margen de sus inquietudes filosóficas. En esa línea se sitúa

Zurlini basándose en la magnífica novela de Buzzati. Y no es que el arte, necesariamente, tenga como cometido solucionar problemas planteados por la filosofía. La obra puede, perfectamente, ser considerada de manera autónoma, pero es, en ocasiones, inevitable, este diálogo en tanto que la filosofía y el arte pueden ser consideradas vertientes poéticas de un ser humano que plantea problemas y exige soluciones.

Veamos este esquema:

Películas	*El castillo* (1968)	*La audiencia* (1971)	*El desierto de los tártaros* (1976)
Protagonista	Agrimensor K.	Amedeo	Teniente Drogo
Ubicación	Castillo	Estado Vaticano	Fortaleza Bastiani
Paisaje	Níveo	Plaza de San Pedro	Desértico (Arg-é Bam, بم ارگ, Ciudadela de Bam, una ciudad de la provincia de Kermán, en el sudeste de Irán).
Jerarquía	Conde	Sumo Pontífice (Papa)	Su Excelencia
Autoridad	Klamm y Westwest	Pablo VI	Coronel Filimore
Posibilidad de diálogo	Imposible	Posible, pero improbable	Posible
Sentido	Discreto: obtener trabajo y pertenecer a una comunidad	Elevado: obtener respuestas a preguntas de orden existencial	Elevado: darle sentido a su vida a través de sus ideales.
Final de la narración	Fallece joven sin obtener lo buscado	Fallece joven sin obtener lo buscado	Fallece joven sin obtener lo buscado
Lugar para la esperanza (finalmente)	Ninguna	Ninguna	Ninguna

Como puede observarse a través de este cuadro, el punto de partida consiste en plantear una cuestión que Kafka dejaría abierta o, si se quiere, sin solucionar. El agrimensor no llega al castillo (sí lo hace en la adaptación de Balabánov, que alumbra una hipotética solución) y tampoco llega a conocer a los dirigentes del mismo. Habría que hacer un posterior intento por entrar en él para lograr así ver al menos y tener la posibilidad de hablar

y plantear sus problemas, sean estos de la índole que sean, al responsable de su anómala situación (laboral o existencial). Esto es planteado en La audiencia, una suerte de continuación de El castillo. Amedeo no logra hablar con el Papa, pero consigue verlo, incluso consigue acercarse mucho a él. Era preciso dar un paso más, que es el planteado en El desierto de los tártaros. Y el teniente Drogo llega -como si el propio Amedeo hiciese su preparación como religioso para introducirse en el seno de el Vaticano y formar parte del séquito papal con la posibilidad subsecuente de hablar con él-, a introducirse en el castillo (fortaleza Bastiani) habiendo aprendido la lección: ahora forma parte del asunto, es decir, del puñado de hombres que forman parte de la guarnición, donde las decisiones las toma Su Excelencia, el cual ya sí es, hasta cierto punto, accesible, pero representa una especie de dios amargado que utiliza a otros para hacer lo que Él no quiere hacer. Su Excelencia no tiene respuestas a ese ambiente claustrofóbico que se vive en Bastiani, inmerso en las dunas del desierto de los tártaros. Eso es lo trágico; y permítaseme la expresión: ¡Ni Dios (ni ningún émulo de Dios) sabe el sentido de todo aquello! O acaso el hombre busca más sentido del que, en realidad, todo esto tiene. O la búsqueda (o la propia pregunta) del sentido sea un sinsentido. O no haya sentido, sino simplemente vivencias que constituyen algo parecido a lo que entendemos por sentido. Y puede que aunque Drogo se había atormentado más de treinta años, y ahora que los extranjeros llegaban, ahora lo expulsan (de la fortaleza), cayendo lentas y amarguísimas lágrimas por su piel arrugada, acabando todo miserablemente y sin nada que decir, pero también es cierto que al final de la novela, en la oscuridad, aunque nadie lo vea, sonríe. Quizás ese sea el sentido de todo: descubrir, aunque sea al final, lo que buscabas, quizás por eso sonríe, quizás por ello muere en paz.

El desierto de los tártaros, tanto la novela como el filme plantean muchos problemas de índole existencial, en un contexto árido, como el propio mundo en el que se desarrolla la obra de Kafka, pero inusualmente bello, como la prosa kafkiana. Uno de esos problemas es el de enfrentarse al conflicto de la propia existencia. La obra se presta a una lectura realista, existencial, pero no está exenta de elementos que propiciarían una lectura alegórica. Desde un punto de vista existencial uno de los temas centrales lo constituye la espera (y la espera supone la esperanza); una espera, por otro

lado, enervante que progresivamente es desgastada por los hechos cotidianos y la nostalgia. El árido paisaje se constituye en protagonista pues es una metáfora de la propia vida de quienes forman el destacamento de Bastiani. El paisaje constituye una metáfora de las dificultades terrenales y al mismo tiempo, como desértico que es, se convierte en un paisaje mudo, incapaz de comu nicar otra cosa que sensaciones, pero no respuestas. Su mutismo forma parte de su propia idiosincrasia propiciando una espera vana mientras transcurre el tiempo. En esta tesitura la esperanza se convierte no sólo en plantar cara a la amenaza tártara, pues el militar anhela el combate, sino a combatir, mientras tanto, el inexorable paso del tiempo que, como apuntara Heidegger, se convierte en el límite, pero también en el detonante, de nuestros proyectos. El tiempo y la espera son, así, las categorías en torno a las cuales gira la in-acción de estos militares, de estos hombres.

Drogo es consciente de que en Bastiani no hay demasiadas esperanzas de combate, ni de fama, como resultado de la victoria, de ahí la esperanza al menor indicio que pueda significar una presencia enemiga, por remota que ésta sea. Pero Drogo, que en primera instancia quiere marcharse sabe que en otro lugar sus inquietudes van a ser las mismas, de ahí que anteponiendo el valor, la esperanza e incluso la camaradería, permanezca en Bastiani y no entregue su certificado médico al general en el momento que pudo hacerlo. Giovanni Drogo desea y representa tal vez quiméricamente el destino de un héroe en una época desprovista de heroísmo, todo ello bajo el misterio de la vida bajo el poliédrico prisma de la vida militar.

El desierto de los tártaros es una película repleta de fértiles resonancias. Bastiani es una mezcla de habitación de El ángel exterminador elevada a la categoría de fortaleza en la que mora el espíritu beckettiano de una espera eternamente demorada, y aunque al final la situación toma el rumbo esperado tras varias décadas de espera ya es demasiado tarde, la suerte estaba echada. Bastiani recuerda y evoca por su función -sólo por evocación y asociación, claro, pues es muy anterior- los escenarios reducidos al mínimo de Lars von Trier cuando dibuja en el suelo unas líneas de aparejador por todo ámbito para la acción. Con su índole de mero límite o acotación, como recinto donde sucede lo absurdo, lo surrealista o lo kajkiano -o acaso, más sencillamente, lo humano-, como heterotopía

foucaultiana (pero del tedio), como parábola de las limitaciones, los miedos o los sinsentidos, esta fortaleza habría podido ser esquematizada en unas simples lindes dogvilleanas si la arena del desierto supiera respetar la mera delineación de un escenario. Es esta fortaleza un territorio endofágico, pues alimenta y se alimenta de rencillas y conatos de rebelión, consume a sus habitantes y hace que entre ellos se cometan crímenes peor o mejor disimulados (como los del conde crónicamente resfriado, un noble militar de manual, en la expedición a la nieve); pero también muestra la fortaleza un elevado nivel de intolerancia inmu nológica a lo que viene de fuera, incluso si lo que viene es un orgánulo interior que ha salido momentáneamente y ha olvidado la contraseña. Todo ello sin perjuicio de que también exhale como un ser vivo el deseo íntimo de destrucción a manos de los tártaros, que en definitiva es su razón de ser en mitad de la nada beckettiana.

Las connotaciones psicológicas, por otro lado, son abundantes, individuales y colectivas. Podrían ser los militares todos, o algunos de ellos, víctimas de un delirio colectivo inducido por Bastiani. Actos fallidos, consuetudinariedad, cenas de gala y ascensos en el escalafón; nada falta. Allí, no obstante y por si acaso no se trata de delirios, se retirarán por sediciosos los instrumentos ópticos que permiten percibir la «realidad», los superiores acallarán las reivindicaciones de la «verdad» de sus subordinados, y todos permanecerán recluidos por los siglos de los siglos. O bien no se les permitirá la salida aunque se haya insinuado que se haría lo contrario (como cuando a Drogo le niegan en última instancia el traslado porque el certificado médico es demasiado antiguo). O bien saldrán con tal pesadumbre en el corazón que se verán abocados al más desolado de los suicidios en el desierto, como es el caso de Ortiz, porque claro, quién -habiendo estado en la heterotopía y en el miedo y en la negación-, puede soportar la vida fuera de ellos. Los personajes mismos son una exudación de esa fortaleza, una exudación aterrorizada, inane, vanidosa, anquilosada; pensemos en la momia eterna del inoperante personaje representado por Fernando Rey. Pero éste es un personaje fundamental para entender la «lógica» bastianiana, o kafkiana, si se quiere, que rige en la fortaleza, en ese castillo donde Drogo, como el agrimensor K. buscan respuestas y se llevan la sorpresa de que no las hay; ni los de allí las saben. Son seres que

responden a leyes desconocidas u olvidadas, tan antiguas que se han anquilosado hasta el punto de que además de ser ajenas al hombre han constituido una dinámica determinada que nadie las pone en duda porque qué se podría poner en duda a estas alturas. Se trata de una exudación afanada en una aniquilación mil veces prometida y denegada; una exudación recluida en formas de otro tiempo y otro espacio. Una exudación que aguarda alguna parusía, un nuevo y esperado final de la historia, que confirme y/o extinga sus terrores cotidianos. El alto mando militar está, se supone, desalojando la fortaleza, y sin embargo nadie se va, y el que lo hace se mata porque su vida no tiene ya no-sentido y deja de estar guiada por el tedio, la molicie o la negación de la realidad. Al menos en la fortaleza se producen, para el que quiera verlos o no no-verlos, epifanías de tártaros ata viados a lo lejos casi como comanches que surgen de la nada en sus caballos, y que quizá son, junto con las luces dispuestas como constelaciones en la arena o con los ejércitos, comanches también, que de pronto sobresalen en las crestas de las montañas hacia el final de la película, un regalo, un homenaje de la naturaleza, que manda a sus criaturas a que hagan compañía notarial y oferente a los deshauciados de la fortaleza. Posiblemente los ejércitos comanches del final se retiren y desaparezcan mansa, bella, coreográfica, votivamente, como los tres caballos que ve Drogo y cuya aparición fantasmal no se atreve a confesar. O quizá no: quizá ataquen de una vez por todas y confieran a la fortaleza y sus criaturas una definitiva, rotunda razón de ser.

Cabeza borradora (Eraserhead). USA, 1977.

Director: David Lynch.

Productora: David K. Lynch Productions in Association with American Film Institute. Distribuidora: David K. Lynch Productions in Association with American Film Institute. Finalizada: 1976. Duración: 88 minutos. Estreno en Los Ángeles: 02/03/78. Color: blanco y negro. Productor: David Lynch. Ayudante de dirección: Catherine E. Coulson. Dirección de producción: Doreen G. Small. Diseño de producción: David Lynch. Director artístico: David Lynch. Director de fotografía: Frederick Elmes y Herbert Cardwell. Efectos especiales: David Lynch. Montaje: David Lynch.

Sonido: Alan R. Splet. Música: Peter Ivers. Guión: David Lynch. Intérpretes: John Nance (Henry Spencer). Charlotte Stewart (Mary X). Jeanne Bates (Sra. X). Allen Joseph (Sr. X). Laurel Near (la dama del radiador). Judith Anna Roberts (La atractiva chica del apartamento 27). Neil Moran (jefe de la fábrica). Jack Fisk (El hombre en el planeta). Hal Landon Jr. (operador de la máquina de lápices). Jean Lange (Abuela). Toby Keeler (Guerrero). John Monez (vagabundo). Darwin Joston (Paul). Thomas Coulson (El niño). Raymond Walsh (Sr. Roundheels). Jennifer Lynch (pequeña). Brad Keller (pequeño). Peggy Lynch (Persona de la excavación del callejón). Doddie Keller (Persona de la excavación del callejón). Gill Dennis (Hombre del puro). V. Phipps-Wilson (Patrona).

Sinopsis: Henry Spencer es un hombre que vive en un páramo industrial sin nombre. Al enterarse de que un romance pasado ha dado lugar a un embarazo, Henry está de acuerdo en casarse con Mary, la madre, trasladándose ésta con su bebé al pequeñísimo apartamento de Henry. Su bebé nace horriblemente mutado, una extraña criatura reptil, cuyos agudos gritos no cesan, particularmente cuando Mary quiere descansar o Henry, posteriormente, pretende salir. Mary pronto huye con horror y repugnancia, dejando a Henry caer presa de la seducción de la mujer que vive en el apartamento de en frente. Posteriormente, Henry descubre que su vecina lleva a su apartamento a otro hombre, pensando que su bebé-monstruo es el culpable de haberse ido a pique la incipiente relación entre ambos. Seguidamente Henry abre de arriba abajo la venda que recubre a su bebé muriendo éste a continuación.

Eraserhead no es una película que presente situación kafkiana alguna, Eraserhead muestra un mundo postindustrial convertido en una pesadilla postkafkiana todo él. La película transcurre con un ritmo lento y surrealista. El mundo de Henry es un ensueño corrosivo en un contexto donde se manifiestan los pecados y las faltas en forma de criaturas extrañas. Una interpretación tal parecería moralista, producto del temor a la paternidad, por ejemplo. Afortunadamente, esto no es todo dado que esas faltas no pueden atribuirse únicamente a los directamente implicados en un mundo en descomposición o definitivamente descompuesto como el que nos presenta Lynch, no tan distinto al que viven millones de seres humanos.

Precisamente Eraserhead debe de ser uno de los filmes más accesibles y con un mensaje más radicalmente claro de cuantos componen su sugerente filmografía, independientemente de que nos presente esas extrañas criaturas que no son sino el símbolo del cortocircuito que se ha producido entre el hombre, entre el ser humano en un mundo deshumanizado. Ese cortocircuito moral produce indefectiblemente un cortocircuito existencial en un universo patológico.

El principio y el final son suficientemente elocuentes: una suerte de guardagujas interplanetario (¿Dios?) parece dirigir al comienzo los destinos por esos raíles que conducen al hombre por sus inescrutables caminos, pero viendo lo visto en Eraserhead, el hombre descarrila al final y con él su conductor. Y no podía ser de otro modo. Si alguien pretende hacer creer que ese mundo pesadillesco forma parte de algún plan, el director del plan no puede sino compartir destino con sus criaturas. La aniquilación de uno trae consigo la del otro. Y si no hay ningún plan el hombre mismo lleva en sí mismo la semilla de su propia destrucción.

El paisaje donde se desarrolla la acción no es onírico, ni mucho menos, es radicalmente real: en un mundo en blanco y negro (hu biera sido un error utilizar el color para una película de esta naturaleza), donde Henry, trabajador de una fábrica-imprenta, camina hacia su minúsculo departamento por caminos enfangados, oscuros, flanqueado por muros de cemento de fábricas humeantes y contaminantes, sin rastro alguno de naturaleza o humanidad, qué otra cosa cabe esperar. Y Henry, por cierto, no es mal tipo, pero ante tanto horror cae en brazos de otro producto postindustrial que por un momento lo alivia de tanta miseria. Tras ello la pesadilla metafórica se convierte en la tragedia y la vergüenza. Pero Henry sonríe también cuando ve a su bebé-monstruo al entrar en su mini apartamento, y es ese gesto uno de los pocos gestos humanos de todo el filme. El Sr. X, abuelo del bebé-monstruo, lo tiene claro: «ha visto transformarse esa zona de pradera en un infierno». La razón, la lucidez y la calidez humana se sirven con cuentagotas. La momentánea alegría de Henry contrasta con el hartazgo de Mary, un hartazgo hasta cierto punto comprensible. ¡Qué mundo les ha tocado vivir! ¡Quién es el responsable de todo esto! ¿El guardagujas?

Y en el apartamento de Henry la ventana tapiada. Un raquítico bonsái deshojado sirve de recordatorio plantificado en la propia mesilla de noche para no olvidar lo que en otro tiempo el mundo fue. Y a la entrada del bloque de apartamentos unos apartados de correos donde no hay carta alguna, característico de un mundo donde ya nadie se comunica. No hay noticias, no hay buenas nuevas, sino apartados de correos vacíos. La situación kafkiana propicia un cortocircuito parcial para quien la padece; en este mundo postindustrial el cortocircuito es total. Mientras tanto aparece esa extraña cantante que dice que «en el cielo todo está bien». El hombre de carne y hueso ha perdido, definitivamente, la partida. Lo humano reducido a la mínima expresión y el bebé-monstruo redoniano, pues en algunos momentos produce cierta ternura, se erige en el símbolo de la destrucción al mismo tiempo que su llanto llama la atención a quien lo quiera oír, pues nada más preciso que atender a un bebé imposibilitado para valerse por sí mismo. El filósofo alemán Hans George Gadamer lo deja claro en su obra La herencia de Europa: «Lo digo con toda seriedad, no hay ninguna alternativa» (22), aunque prosigue, y es a lo que de alguna manera hemos de agarrarnos, con que

> sólo un cambio en la dirección de los procesos que ya están en marcha podrá tal vez hacer posible la supervivencia de todos, exigiendo de nosotros esfuerzos diferentes de los requeridos por las actividades político económicas o de política exterior (...) Europa está irremisiblemente involucrada en la crisis mundial y esta crisis no es de las que tienen una solución patente. Todas las personas inmersas en el quehacer político y económico son bien conscientes de que todos, tanto en el Este como en el Oeste, nos acercamos lentamente a la zona fronteriza de la vida y la supervivencia, y de que para nuestra salvación común debemos evitar el cruce de esta frontera (22-23).

Brazil. Gran Bretaña, 1985.

Director: Terry Gilliam.

Productora: Embassy Internacional Pictures. Distribuidora: Universal Pictures. Finalizada: mayo de 1984. Duración: 131 minutos. Estreno en Los Ángeles: 25 de diciembre de 1985. Color: color. Productor/es: Arnon Milchan y Patrick Cassavetti. Ayudante de dirección: Guy Travers. Segunda unidad: Julian Doyle. Manager de producción: Graham Ford. Diseño de producción: Norman Garwood. Director artístico: John Beard, Keith Pain. Vestuario: Ray Scott y Martin Adams. Diseño de vestuario: James Acheson. Director de fotografía: Roger Pratt. Montaje: Julian Doyle. Grabación: Bob Doyle. Sonido: Rodney Glenn. Maquillaje: Maggie Weston, Elaine Carew, Sallie Evans, Sandra Shepherd, Meinir Brock. Efectos especiales de maquillaje: Aaron Sherman. Música: Michael Kamen. Guión: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown. Casting: Irene Lamb y Margery Simkin. Intérpretes: Jonathan Pryce (Sam Lowry). Robert De Niro (Tuttle). Katherine Helmond (Ida Lowry). lan Holm (Kurtzmann). Bob Hoskins (Spoor). Michael Palin (Jack Lint). Jan Richardson (Warrenn). Peter Vaughan (Helpmann). Kim Greist (Jill Layton). Jim Broadbent (Dr. Jaffe). Barbara Hicks (Mrs. Terrain). Charles McKeown (Lime). Derrick O'Connor (Dowser). Kathryn Pogson (Shirley). Bryan Pringle (Spiro). Sheila Reid (Mrs. Buttle). John Flanagan (entrevistador de TV/vendedor). Ray Cooper (técnico). Brian Miller (Mr. Buttle).

Sinopsis: Sam Lowry es un burócrata eficiente sin el cual su jefe, M. Kurtzmann, no sabría cómo salir de determinados atolladeros. Lowry es un hombre soñador, pero gris que forma parte de la gigantesca máquina burocrática que administra los designios de los hombres y mujeres de una sociedad distópica oprimente, que ahoga con sus métodos a sus ciudadanos, aunque también hay quienes gozan de un alto nivel de prosperidad que, por lo demás, se hallan sumidos bajo un también altísimo nivel de estupidez. Esta distopía inhumana caracterizada por una forma extre ma de disfuncional administración burocrática se halla, además, bajo la amenaza de unos rebeldes inconformistas considerados terroristas que llevan trece años con su campaña de atentados.

Tras ser machacado un escarabajo volador en el techo por un funcionario aburrido, con acusados rasgos neuróticos y un alto nivel de agresividad, el coleóptero cae abatido en la cabeza de un teletipo produciendo un error

tipográfico en un apellido. Esta aparente nimiedad provoca la detención errónea de un inocente de quien requieren colaboración para ayudar al Ministerio de Información en sus investigaciones puesto que está sujeto a obligaciones financieras especificadas en la orden RB/CZ/907/X. Pero el detenido sufre del corazón y no logra sobrevivir. Como oficialmente no existen errores en el sistema burocrático, nadie quiere hacerse cargo del papeleo ni de una devolución económica a la viuda del detenido, ahora fallecido, excepto el humanitario Lowry. En su visita a la familia del fallecido, a quien ni siquiera pueden honrar pues no le han entregado el cadáver, Lowry se encuentra con una vecina a la que reconoce como la mujer de sus sueños. Lowry intenta alcanzarla, sin embargo ésta huye.

Lowry, quien en sus sueños y ensoñaciones (soñar despierto) ve constantemente a esta mujer, no ceja en su empeño de localizarla, de tal manera que necesita encontrar la información que lo lleve hasta ella, pero esto no puede lograrlo desde el puesto en el que se ha venido sintiendo considerablemente cómodo en contra de los deseos de su madre, quien desea verlo triunfar en un puesto de importancia. Lowry, hombre escrupuloso y de escasa ambición, se somete a los deseos de su madre, una mujer muy bien relacionada con el viceministro, logrando incorporarse pese a sus reticencias a la sección de Recuperación de Información, donde podrá obtener los datos que le ayuden a encontrar a la mujer de sus sueños.

Finalmente, Lowry logra encontrarla, pero para entonces su situación se ve comprometida por diferentes causas: se ha visto involucrado en el error burocrático del principio; debido también a su obsesión por Jill, mujer contestataria, así como por sus contactos con un fontanero que opera en la clandestinidad, entre otras cosas. Todo ello le complica la vida hasta el punto de que pasa a ser considerado una amenaza para el sistema. La única recompensa que logra es la del amor de la chica de sus sueños, a quien finalmente asesinan.

Lowry es acusado de ayudar a enemigos de la sociedad; de ocultar a un fugitivo; de entregar documentos secretos; destrucción de propiedades del Estado, etc., por lo que es confinado en un psiquiátrico. El Sistema es

implacable y logra destruir casi por completo a Sam Lowry, quien no encuentra otro refugio que la locura.

Brazil es una inteligente película digna de estudio monográfico, algo a lo que no aspiramos en este trabajo. Repleta de connotaciones, alusiones, guiños y extremadamente sugerente y reflexiva plantea una problemática global, es decir, más o menos coincidente, de una sociedad que aunque hemos señalado como distópica se parece cada vez más a la que nos está tocando vivir hoy. Que una gran máquina burocrática administre nuestros asuntos no nos es extraño. La burocracia como forma de administración no tiene por qué ser disfuncional; el problema es que cae con demasiada facilidad en desviaciones que la separan de los objetivos para la cual fue concebida, es decir, para organizar racionalmente una serie de aspectos de nuestra vida relacionados con esferas de lo público. Sin embargo, y en determinados países lo saben perfectamente, la burocracia se ha convertido en una rémora; en una forma de estancamiento que imposibilita que una sociedad sea dinámica y genere una cuota de prosperidad y bienestar que, en principio parece que sea a lo que aspiramos en esta vida. La burocracia se convierte en actor principal cuando debería ser un «instrumento al servicio de» los ciudadanos. Pero no nos vayamos demasiado lejos. No sorprendería un estudio cuantitativo y cualitativo donde encontráramos la media de tiempo que un ciudadano medio gasta a lo largo de su vida enfrascado en cuestiones burocráticas y en papeleo. Digo cuantitativo pues esto es medible. Lo cualitativo vendría por la vía de la interpretación de esos datos en términos no ya de gasto de tiempo, sino de desgaste emocional y existencial en semejantes trámites. No aspiro a establecer una relación exhaustiva acerca de los aspectos y situaciones de tipo burocrático y el papeleo en el que nos hallamos involucrados a lo largo del año, generalmente, prescindibles. El gobierno de los burós, de las mesas de despacho y de los funcionarios se ha convertido en un mal aceptado que desgasta nuestras vidas. Los formularios que hay que cumplimentar para absolutamente todo, las distintas instituciones con las que hemos de habérnoslas a lo largo del año (Hacienda, Agencia Tributaria, Sanidad, Registro, entidades financieras, entidades de crédito, etc), las figuras que las representan y sus defensores (abogados, jueces, fiscales, auditores, registradores, inspectores, corredores, funcionarios de todo tipo), trámites a

cumplimentar o productos ofertados (dclaración de la renta, contribuciones, formatos con números y letras incomprensibles, tarjetas de todo tipo, letras de cambio, hipotecas, valores, fondos de inversión, bonos del Tesoro, plazo fijos, renta variable, renta fija, deuda pública, inscripciones, preinscripciones, etc), listas de espera y legislaciones cambiantes a las que una vez te has adaptado son modificadas. Todo esto, se nos dice, no tiene otro objetivo que hacernos la vida más fácil y adaptarse a los nuevos tiempos, pero la realidad es que nos hacen la vida más compleja y crean el simulacro de una realidad a la medida de intereses multinacionales cuyos beneficios jamás son compartidos con el ciudadano medio. Y todo este embrollo en modo alguno ajeno a cualquiera de nosotros, como veremos en La muerte del Sr. Lazarescu, dirigida por Cristi Puiu (Rumanía, 2005), viene envuelto en Brazil en eslóganes tales como 'La sospecha crea confianza' (Suspicion breeds confidence) o en campañas promocionales como 'Colonia de vacaciones de máxima seguridad' donde ofertan 'lujuria sin miedo' o 'diversión sin sospecha'. El asunto no es baladí, pues de una sociedad represiva cuyos resultados patológicos se materializan en la neurosis hemos pasado a una sociedad donde la represión es historia y ahora lo característico el exceso de información cuyos resultados patológicos generan psicosis, a la que habría que añadir que la obsesión por la seguridad crea una paranoia colectiva como la que cada día vivimos en aeropuertos y centros públicos. Brazil, una película de 1985 se queda corta hoy, independientemente de que su lenguaje sea satírico. Gilliam, su director, tiene un gran sentido del humor, así como lo kajkiano es aledaño a lo horriblemente cómico; de ahí que Brazil nos parezca divertida en ocasiones. Pero es que es el recurso que nos queda: el humor, aunque sea humor negro y la locura como reducto final tras la hipocresía de un mundo no ya en descomposición, sino descompuesto.

¿Y dónde detienen al ciudadano víctima del error burocrático? En el edificio Shangri-La, en clara alusión a la novela Horizontes perdidos escrita en 1933 por James Hilton en la que Shangri-La representa un lugar en el Himalaya en el que había paisajes maravillosos y en donde el tiempo se detenía en un ambiente de paz y frescura. Es el modo de enmascarar la realidad: nombres bonitos para crudas realidades. Para eso está el lenguaje, la casa del ser (y del no-ser también).

Brazil es un lugar atestado de cables y tuberías y es un fontanero la máxima expresión de desacato a la forma de vida planteada. Tuttle (Robert de Niro) es el fontanero resistente que compite y burla a los despóticos Servicios Centrales encargados de 'solucionar' problemas en las infraestructuras domésticas, pero que también tiemblan ante el requerimiento del formulario 27B/6. Tuttle compone el trío que amenaza al sistema, junto con Lowry y Jill. Y es que un sistema que ya adquiere autoconciencia de su infalibilidad puede ser fuerte flanqueado por ese Ministerio de Información y por unas fuerzas de seguridad represivas, pero su fuerza no tiene como fundamento al ser humano y sus derechos inalienables, sino que se ha convertido en una máquina irresistible e imparable, como una locomotora que descarrila ante un soñador, ante el amor de Lowry y Jill o ante un fontanero activista que se deja caer al vacío sujeto de una cuerda como si de un miembro de un cuerpo de operaciones especiales se tratara. Pierden la partida esta vez, pero avisados están. Esto es realidad, no simplemente ficción.

No deja de ser curioso que sea un coleóptero, como en La transformación de Franz Kafka, el detonante de todo el desafuero, que no el culpable. Estos coleópteros simbolizan el factor azaroso y kafkiano, que se esconde tras los acontecimientos que desencadena situaciones, generalmente, trágicas. Estos coleópteros no son culpables, desde luego, sino que son el cortocircuito de un sistema ya descompuesto incapaz de dar solución a los problemas de gente sencilla, no necesariamente virtuosa, como es el caso de El silbido en la nariz, de Ugo Tonazzi, que se enfrentan a algo que los supera pero que, por el contrario, son capaces de desenmascarar la i-lógica interna del sistema. Este coleóptero descompone el sistema del teletipo. La poderosa máquina se disloca por culpa de un simple escarabajo. Análogamente otro, por decirlo así, escarabajo llamado Sam Lowry disloca el poderosísimo entramado burocrático de la película. No vencen, mueren o son internados en un psiquiátrico, pero esto puede generar dislocaciones ulteriores hipotecando el futuro del entramado. Josef K., el agrimensor K., Karl Rossmann son otros tantos coleópteros que ponen en jaque al sistema, como hiciera la periodista rusa y activista por los derechos humanos Anna Stepánovna Politkóvskaya reconocida por su oposición al conflicto checheno. Estos elementos subversivos pueden llegar

a representar una amenaza mucho más seria al sistema que un grupo más nutrido de opositores. Las revoluciones no suelen traer consigo los resultados esperados. Finalmente consisten en un «quítate tú para ponerme yo» que conlleva mucho dolor y muerte. Ghandi siguió otro camino, más taoísta, más eficaz, más duradero.

Tabarana Kathe. India, 1986.

Director: Girish Kasaravalli.

Duración: 179 minutos. Ayudante de dirección: Srinivas Bhashyam. Director artístico: Srinivas Bhashyam. Diseño de vestuario: Vaishali Kasarvalli. Director de fotografía: Madhu Ambat. Música: L. Vaidyanathan. Basada en la novela «Tabarana Kathe», de: Poornachandra Tejaswi. Intérpretes: Nalini Murthy (Esposa de Tabarana). R. Nagesh (Tahasildar). Charu Haasan (Tabara).

Sinopsis: La Historia comienza con Tabara, un recaudador de impuestos de bajo rango, recordando su larga carrera antes de su jubilación. Espera ilusionado la jubilación, pero cuando un error no intencionado lleva a otro empleado de bajo nivel a recortar su paga de jubilación, la alegría le dura poco. Pronto, su amada esposa sufre una herida en el pie que se le gangrena por una diabetes no descubierta. Tabara no puede permitirse la asistencia sanitaria que necesita y presiona incluso más que antes para su completa jubilación, mandando peticiones a políticos y sobornando a burócratas; hasta suplica un préstamo. Sin embargo, sus esfuerzos tienen poco fruto, y éste llega demasiado tarde para obtener salvarle la vida a su mujer. Encima de todo eso, su hijo adoptivo, dulce y adorable, aunque mentalmente retrasado, se ha perdido en la ciudad mientras caminaba y no se le puede encontrar. Tabara deambula por su pueblo lamentándose con pena y rabia, instigando a sus irritados vecinos al poco caritativo deseo de que se vuelva loco para que así se le mande a un sanatorio mental y no los moleste más. Incluso más accidentes le ocurren a esta figura semejante a la de Job, de forma que al final su victoria pírrica provoca que tenga un gesto supremo de desprecio.

Tabarana Kathe es una contundente denuncia al sistema de obstrucción y al sistema burocrático de la India y de los políticos que no responden ante los cometidos para los que han sido designados, apoyados por enloquecidas administraciones burocráticas. Tabara es un trabajador dedicado y respeta el sistema para el cual ha prestado sus servicios, pero cuando es él quien necesita el apoyo del sistema éste no responde con la celeridad necesaria, dadas las amargas circunstancias. Esta historia que, en resumen, trata acerca de los esfuerzos inútiles de un pobre funcionario jubilado del Gobierno intentando obtener su pensión, es una película muy relevante desde el punto de vista social y político, además de que fue elegida como la mejor película de la India del año.

En este mismo sentido de crítica social a partir de situaciones desgraciadas relacionadas con la administración india tenemos noticia de la película Mohandas (Mazhar Kamran. India, 2008) donde se plantean las injusticias del sistema legal y las clases sociales (castas) de la India. Mohandas (Nakul Vaid) nació en una familia pobre pero muy trabajadora cuya labor es tejer cestas. Mohandas es brillante y ambicioso, y un buen estudiante; sus calificaciones logran impresionar al jefe de personal de una gran empresa minera, así que Mohandas parece que va a conseguir un buen trabajo que le va a permitir ayudar a su familia. Pero la oferta de empleo formal nunca llega, y meses después Mohandas descubre que alguien ha robado su identidad y tomado el trabajo en su lugar. Mohandas logra encontrar un abogado dispuesto a ayudarlo. Ellos indagan cómo se ha llegado a materializar dicha estafa, pero lo más difícil va a ser convencer a la ley y a los empleadores de la verdad de lo ocurrido, sobre todo por la clase a la que pertenece Mohandas.

A részleg (The outpost). Hungría /Rumanía, 1995

Director: Péter Gothár y Gabor Kossuth.

Duración: 84 minutos. Estreno en Hungría: 16 de febrero 1995. Color: color. Productor: Andras Ozorai, Mihail Cociasu, Cristian Comeaga. Productor ejecutivo: Sándor Simó y Sándor Sz¿Snyi G. Ayudante de dirección: Gabriel Kosuth. Diseño de producción: Zsolt Khell y Chistian

Nicolescu. Diseño de vestuario: János Breckl. Director de fotografía: Vivi Dragan Vasile. Montaje: Eszter Majoros y Péter Tímár Grabación: Róbert Juhász. Sonido: János Réti. Maquillaje: Dana Posanu. Música: GyÚrgy Orbán, GyÚrgy Selmeczi. Guión: Adam Bodor, Péter Gothár. Basada en una novela de: Adám Bodor. Intérpretes: Mari Nagy (Gizi Weiss). Mari T¿Sr¿Scsik (Narrador). József Szarvas (actor). Geza Toth (actor). Alexsandru Bindea (actor).

Sinopsis: Este drama político de Europa Oriental (también conocido como The section) es la crónica de una mujer que voluntariamente y sin poner nada en cuestión, acepta el castigo injusto de sus superiores. La película se desarrolla durante la década de 1980 en un país no identificado del llamado Este europeo. La protagonista es Gizi Weiss, una atractiva mujer oficinista de mediana de edad que de repente se encuentra promovida después de que un trabajador le cambiara a ella su nueva lamparita de mesa por otra más vieja. El le dice que ella no la va a necesitar más. El lleva razón y su jefe se lo confirma diciéndole a ella que va a ser transferida a una nueva sección. Ella es acompañada en su nuevo cargo por un hombre que también inspecciona sus pertenencias. Tan remoto es su nuevo puesto que debe de tomar una vagoneta para llegar al sendero que la conduzca, finalmente, al cuartucho que ella llamará casa. Allí conoce a su «compañero de trabajo», un hombre medio loco de su aislamiento. El no habla con ella. La ironía es que Gizi ha sido tan eficazmente adoctrinada que no da cuenta de que está siendo castigada. Su nuevo cargo no se trata, por tanto, de una promoción, sino de un castigo, pero ella acepta alegremente, sin cuestionamiento alguno, la injusticia de su nueva y dura existencia.

Se trata de una crítica sobre las injusticias de los años estalinistas en la llamada Europa del Este, contada a través de una pesadilla kafkiana en la que la víctima, parece estar dispuesta a participar en su propio castigo.

La muerte del Sr. Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu). Rumanía, 2005.

Director: Cristi Puiu.

Productora: Mandragora Movies. Distribuidora: Tratan Film. Finalizada: 2005. Duración: 153 minutos. Estreno: 22 de septiembre de 2005. Color: color. Producida: Alexandra Munteanu. Ayudante de dirección: Radu Jude. Manager de producción: Tudor Hristescu. Dirección artística: Cristina Barbu. Vestuario: Cristina Barbu. Director de fotografía: Andrei Butica y Oleg Mutu. Montaje: Dana Bunescu. Sonido: Cristian Tarnovetchi y Constantin Fleancu. Maquillaje: Silvana Bratu. Música: Andreea Paduraru. Guión: Cristi Puiu, Razvan Radulescu. Casting: Ana Szel. Intérpretes: Ioan Fiscuteanu (Mr. Lazarescu). Luminita Gheorghiu (Mioara Avram). Gabriel Spahiu (Leo). Doru Ana (Sandu Sterian). Dana Dogaru (Miki Sterian). Serban Pavlu (Gelu). Florin Zamfirescu (Dr. Ardelean). Clara Voda (Dr. Gina Filip). Adrian Titieni (Dr. Dragos Popescu). Mihai Bratila (Dr. Breslasu). Monica Barladeanu (Mariana). Mimi Branescu (Dr. Mirica). Rodica Lazar (Dr. Serban). Alina Berzunteanu (Dr. Zamfir). Mirela Cioba (Marioara).

Sinopsis: La película es una especie de road movie en ambulancia que trata del periplo del Sr. Lazarescu, un hombre solitario de 63 años de edad, aficionado al consumo de alcohol, que una noche se siente enfermo y decide llamar a una ambulancia para ser atendido. Al ser sábado la ambulancia tarda en llegar, pero cuando finalmente un vehículo logra ir a recogerlo para conducirlo al hos pital es justo cuando comienza la odisea del Sr. Lazarescu, quien va de un hospital a otro por toda la ciudad de Bucarest, cuatro hospitales en total, hasta que conscientes de la gravedad de sus dolencias y sin necesidad ya de trámites burocráticos deciden operarlo. Para entonces ya es demasiado tarde.

Si en El silbido en la nariz (Tonazzi, 1967) el industrial Inzerna pasa de una planta a otra del hospital hasta que llegado a la séptima y última fallece, en La muerte del Sr. Lazarescu el recorrido no va por plantas, sino por hospitales. El silbido en la nariz tiene una filiación alegórica, mientras que la película dirigida por Puiu es realismo en estado puro; sin embargo, ambas plantean situaciones de indefensión del hombre ante situaciones que los sobrepasan y dejan al descubierto el sistema de relaciones en el que se hallan, verdadero tema de la película, pues mientras la salud del Sr. Lazarescu se deteriora rápidamente y su discurso se reduce a un mero

balbuceo perdiendo finalmente el conocimiento, el filme deja claro que entre la jerárquica casta médica y el viejo y maloliente borracho Sr. Lazarescu hay un abismo. Aquí lo importante no es, en mi opinión, las circunstancias adversas de la práctica médica, que las hay, sino el sistema de relaciones en las que la sociedad se mueve y hasta qué punto ello puede ser definitivo. Un médico, por ejemplo, que pretende a una compañera -la cual, ésta sí, se hace cargo de la situación del Sr. Lazarescu-, le dice a un analista, sencillamente para quedar bien con ella, que atienda al enfermo como si fuera un amigo. El mecanismo entonces, y sólo entonces, se mueve; se le puede hacer un hueco al mísero borracho. De no mediar la frase mágica «como si fuera mi amigo», es decir, mediando una amistad figurada, simulada, no hay tratamiento. Mientras tanto, la casta médica entiende perfectamente todo el entramado burocrático que media entre operar al viejo Lazarescu o no hacerlo. Lazarescu tiene que firmar su consentimiento para ser operado, pero el pobre hombre carece de fuerzas y lucidez para hacerlo. Es más, a lo largo de la película, el Sr. Lazarescu intenta quitarle gravedad a su caso, aspecto éste que debiendo ser valorado positivamente por los médicos, va definitivamente en detrimento del tipo de atención prestada. Este extremo parece recurrente en otros sistemas sanitarios: es preciso dramatizar la situación para una más eficaz y rápida atención. La proferencia del cirujano con potestad para operar, pero que sin embargo no lo hace es taxativa: «Si no firma y muere, yo iré a la cárcel», con lo cual «escurre el bulto» y a otra cosa. Y no es peregrina la idea de que, hasta cierto punto, la actitud del cirujano no sea comprensible, por más que pudiera interpretarse si Lazarescu estaba más o menos lúcido para firmar. El problema es, nuevamente, el sistema global de relaciones en el seno del cual tomar una decisión crítica, aunque muy humana, pueda conducir a la cárcel a un profesional de la medicina u otra especialidad. Algo disfunciona en este sistema de relaciones en el que el único defensor de Lazarescu sea una enfermera, que obstinadamente se mantiene en sus trece y trata por todos los medios de verle hospitalizado, atendido adecuadamente y tratado, mientras acepta estoicamente el abuso verbal de los médicos que la miran por encima del hombro y no aceptan ninguna observación de alguien muy por debajo en el escalafón, que equivocada o no, es de los pocos que exhiben humanidad en este sistema. Ya en el cuarto hospital los médicos aceptan a Lazarescu y hacen todo lo necesario para

realizar una operación de emergencia para eliminar un coágulo de sangre en su cerebro. La doctora de este hospital no comprende cómo no lo operaron en el anterior. Y no es casual que alguien que forma parte del sistema, como la enfermera Mioara que, por lo demás, forma parte del mismo sistema sanitario y podría estar tanto o más enojada que sus superiores, médicos y eminentes cirujanos con sus condiciones de trabajo, sea quien ponga al descubierto el sistema y sus contradicciones. No iba a ser el Ministro de Sanidad, este no desvela nada, encubre en todo caso. Mioara es la verdadera heroína de la película, pues poco puede hacer el malhumorado Lazarescu que hasta discute si la ambulancia que ha ido a recogerlo sea la ambulancia adecuada para su caso. La cuestión es que una simple enfermera con su actitud deja en paños menores a todo un sistema, que en este caso es el sanitario, pero que podría haber sido cualquier otro: defensa (Johnny cogió su fusil, Dalton Trumbo, Estados Unidos, 1971), educativo, interior, etc. Estremece, por otro lado, en qué medida la medicina oficial (y esto de oficial ya resulta hasta cierto punto inquietante pues supone la existencia de otras que por alguna razón no son oficiales) alude con meridiana indiferencia a esa enfermedad que es el alcoholismo, como si el alcohólico lo fuese simplemente por diversión y no una lacra producto de la soledad, al menos en este y en muchos otros casos, que debe ser interpretada a través de parámetros mucho más complejos que la simple debilidad de carácter. Que los alcohólicos proliferen en determinadas sociedades o ambientes es una enfermedad concreta padecida por personas, sí, pero también un síntoma de una patología social que no ha sabido dar respuesta adecuada a una rampante crisis de valores. Recordemos que Lazarescu es viejo desvalido, viudo, su hija vive a miles de kilómetros y toda la familia con la que, de alguna manera puede contar es una hermana que nunca llega. Que en este contexto se dé el alcoholismo, lejos de justificarlo, no deja por ello de ser comprensible. Esta relación del sistema y sus facultativos con los pacientes revela asimismo una relación que por consetudinaria no deja de ser anómala: cómo se habla de la enfermedad con el paciente delante, como si no fuera capaz de escuchar (aunque luego le preguntan cosas y esperan su respuesta). La arrogancia, la brusquedad, los reproches entre facultativos, el cinismo, etc., son algunas de las formas que revelan las disfunciones de un sistema que no administra ya cuestiones meramente burocráticas -que efectivamente, en casos extremos, pueden dar al traste con la vida de uno-,

sino que administra la salud y la enfermedad, la vida y la muerte. Cada persona precisa un tipo de atención específica, cada ser humano posee un historial de vida distinto y distintos modos de encarar la vida y sus padecimientos. La atención ha de ser única y personalizada en lo posible. Quién sabe si un comentario desafortunado no puede en una persona extremadamente sensible que atraviesa un trance como el Sr. Lazarescu suscitar en su alma el deseo de morir, cuando un comentario en otro sentido le habría infundido un renovado vitalismo y el deseo de la recuperación. La situación de Lazarescu, en contraste con la de muchos de los facultativos que están en otras cosas, incluso triviales, es una situación kafkiana. El tratamiento que Puiu hace del filme, casi documental, como una muerte filmada contribuye definitivamente al efecto buscado, eso sí, sin atajos: el tema más recalentado con la mayor frialdad, como característico de las situaciones concebidas por Kafka.

Puiu pone de manifiesto, en definitiva, la deshumanización como característica presente en este microcosmos, que no es sino el reflejo de un mundo más amplio donde reina, con frecuencia, la indiferencia, el prejuicio de la peor especie, una burocracia en ocasiones disfuncional, el desengaño y el desinterés por el prójimo, aunque no debemos olvidar que también, excesivamente dosificada, la compasión y la empatía. La película revela aspectos sombríos del alma humana que en ocasiones por no querer reconocer que están ahí pareciera que son residuales, pero no es así. El reconocimiento de una realidad, de una vertiente del ser humano contribuiría eficazmente a una mejora del sistema y de las relaciones que en él se hallan. El filme de Puiu, finalmente, no es simplemente una crítica al sistema sanitario de su país, extensible al de mu chos otros, sino un grito -el enésimo ya-, que reivindica aquello que debería caracterizarnos más íntimamente, que no es precisamente la razón o la inteligencia, sino el sentimiento y la humanidad. Dante Remus Lazarescu, el Sr. Lazarescu, nació marcado por su irónico nombre que, al mismo tiempo, revela su destino. Quedaría por ver si como su homónimo resucita.

NoTAs

1 Es importante hacer notar que la estructura del análisis de las películas que aparecen en este capítulo no sigue el mismo patrón de las películas analizadas en el capítulo anterior. Ahora no analizamos películas basadas en obras de Kafka, sino inspiradas por lo kafkiano, de ahí que el análisis se circunscriba más a las situaciones kafkianas que podemos encontrar en estas películas que en otras características del propio filme que siendo muy interesantes no son centrales para el leit motiv de este capítulo: lo kafkiano. En este capítulo pretendemos mostrar la filiación kafkiana de determinadas películas desde varios puntos de vista: temáticos, estéticos, políticos, burocráticos y en qué medida los distintos códigos contribuyen a ese efecto de lo kafkiano propio de determinadas situaciones.

2 Completan la nómina de pupilos figuras como la de Ho Chi Minh (que significa, nada menos que «El que ilumina»); el sanguinario Pol Pot, líder de los jemeres rojos de Camboya; el autodenominado Conducator, Nicolae Ceaucescu, de Rumanía; el denominado Querido líder de Corea del Norte Kim long 11, uno de los líderes del denominado eje del mal por el irresponsable expresidente de los Estados Unidos George W. Bush; el caso extremo del alucinado Saparmyrat Nyyazow de Turkmenistán; el linaje de los Castro en Cuba, o el caso más reciente del déspota Hugo Chávez en Venezuela, entre otros.

a Tomás Gutiérrez Alea en «Un apoyo moral a las víctimas del burocratismo», entrevista de Gary Crowdus, Cineaste, Nueva York, 1979. http://www.clubcultu ra.com/ clubcine/clubcineastas/titon/burocrata/buro4.htm.

4 Relato incluido en Los siete mensajeros, Madrid, Alianza, 1995.

5 Dos personajes repiten a lo largo de la serie como Número Dos.

6 Este concepto designa esencialmente la larga y abierta rivalidad que enfrentó a Estados Unidos y la Unión Soviética y sus respectivos aliados tras la Segunda Guerra Mundial. Este conflicto fue la clave de las relaciones internacionales mundiales durante casi medio siglo y se libró en los frentes político, económica y propagandístico, pero solo de forma muy limitada en

el frente militar. El motivo de que la «guerra fría» no se convirtiera en «caliente» fue la aparición del arma nuclear. Antes de la bomba, la guerra era, como afirmó Clausewitz, la continuación de la política por otros medios, tras Hiroshima, la confrontación directa entre las potencias llevaba a la catástrofe general. Los crecientes arsenales nucleares que las superpotencias fueron acumulando impidieron una guerra directa que nadie hubiera ganado, sin embargo, Estados Unidos y la URSS y sus aliados utilizaron la intimidación, la propaganda, la subversión, la guerra local mediante aliados interpuestos... Iniciada de forma clara y definitiva en 1947, tras un rápido proceso de deterioro en las relaciones de los antiguos aliados, la Guerra Fría alcanzó su cenit en 1948-1953. Tras diversos períodos de distensión y enfrentamiento, la llegada de Gorbachov al poder en la URSS desencadenó un proceso que culminará con la desintegración de la URSS en 1991. La GuerraFría había concluido. http://www. I-úst oriasiglo2O.org/GLOS/guerrafria.htm.

Este libro junto con Le Déclin de la sagese y Les hommes contra l'humain, forman, señala Blázquez, una trilogía con un denominador común: denunciar todas las formas de inhumanidad posibles.

8 La cursiva es mía.

e Esto no debe de parecer particularmente extraño, puesto que el número de víctimas que se le atribuyen a Stalin podrían elevarse a varias decenas de millones.

10 Esto en sí mismo ya denota el paradójico distanciamiento entre el cada vez más ensimismado mundo de los negocios cuyas estrategias difieren mucho de ser cercanas al público y el claro objetivo por parte de los propios empresarios de hacer sentir al ciudadano que necesita los productos que ofrecen mostrando una conveniente cercanía.

11 He incluido algunas anotaciones con objeto de que el anuncio pueda ser entendido de manera adecuada, pues lamentablemente ésta, como casi todas las demás películas analizadas en este libro, no se encuentran en la actualidad disponibles.

Documentales y películas sobre Franz Kafka o sobré aspectos biográficos relacionados con él. Cuadro resumen*

Dvojí Proces/The double trial (D). Director: Zdenek Kopác. País, año y duración: Checoslovaquia, 1962. 16'.

Kafka y el laberinto kafkiano (D). Director: Luis Calvo Teixeira. País, año y duración: España, 1983.48'. Información adicional: Interesante documental en el que aparecen figuras como Ignacio Gómez de Liaño o Salvador Paníker aportando su visión acerca del autor checo.

Entrevista. Director: Federico Fellini, País, año y duración: Italia, 1987. 105'. Información adicional: Unos periodistas pretenden conocer mejor la figura del director Federico Fellini mientras éste dirige una hipotética adaptación al cine de la novela América, de Kafka.

Modern world: ten great writers-Franz Kafka (D). Director: David Thomas. País, año y duración: Estados Unidos, 1988. 59'.

The metamorphosis: a study -Nabokov on Kafka (FB). Director: Peter Medak. País, año y duración: 1989. 30'. Información adicional: Peter Medak es director de una de las mejores películas de terror: Al final de la escalera.

Los amores de Kafka (F B). Director: Beda Docampo Feijeó. País, año y duración: Argentina, 1989. 103'.

Nabokov on Kafka: understanding «The metamorphosis» (D). Director: Peter Medak. País, año y duración: 1990. 30'. Información adicional: Christopher Plummer encarna a Vladímir Nabokov impartiendo una clase sobre el autor de La transformación.

Milena (FB). Director: Vera Belmont. País, año y duración: Francia, 1991. Información adicional: Basada en la que fuera el gran amor de Kafka, Milena Jesenska.

Franz Kafka (FB). Director: Piotr Dumala. País, año y duración: Polonia, 1991. 16'. Información adicional: Interesante corto de animación, sobre todo desde un punto de vista estético, que plasma algunos aspectos biográficos de la vida de Kafka en combinación con otros de su obra, tales como los omnipresentes insectos o haciéndolo aparecer como un topoescritor en referencia a su actividad literaria nocturna.

El villancico de Franz Kafka (FB). También conocida por Franz Kafka-It's a wonderful life. Director: Peter Capaldi. País, año y duración: Escocia, 1993. 22'. Información adicional: Interesante ficción acerca del proceso creativo en el que Kafka concibe la transformación de Grégor Samsa, primero en un plátano, posteriormente en un conejo y, finalmente, en el ya famoso espantoso insecto de La metamorfosis o La transformación.

Franz Kafka's Prague (D). Director: Jan Petr y Milos Fiala. País, año y duración: República Checa. Información adicional: Documental para consumo turístico.

Kafka goes to the movies (D). Director: Hanns Zischler. País, año y duración: Alemania y Francia, 2002. 54'. Información adicional: Sobre la pasión de Kafka por el cine. Su libro sobre este mismo tema ha tenido cierta repercusión.

Ich stelle mich noch einmal vor: Ich heisse Franz Kafka (D). Director: Karl Pridun. País, año y duración: Alemania, 2004. Información adicional: Documental muy completo acerca de su entorno familiar y emocional, sus amistades o el ámbito laboral que también influyera en su obra. Imágenes originales tomadas de la Praga de su época o de los avatares del Imperio Austro-Húngaro contribuyen, junto a las explicaciones de su biógrafo Rainer Stach o del editor Klaus Wagenbach a comprender mejor el fenómeno Kafka.

The famous authors series: Franz Kafka (D). Director: Malcolm Hossick. País, año y duración: Estados Unidos, 2005. 30'. Información adicional: Malcolm Hossick es director de Ghosts, una película basada en una obra

de Henrik Ibsen. También dirige las biografías de Zola, Víctor Hugo, Swift, Voltaire, Yeats o Proust.

El corazón a la izquierda (D). Director: Klaus Wagenbach. País, año y duración: Alemania, 2005. 60'. Información adicional: Incluye algunos retazos biográficos sobre Kafka.

¿Quién era Kafka? (D). Director: Richard Dindo. País, año y duración: Francia-Alemania, 2005. 96'.

Carta de Franz Kafka a Felice Bauer. Director: Gonzalo de Lucas Abril. País, año y duración: España, 2006.9'.

Fragmentos bíblicos-EÍ proceso (D). Director: Olga Zhúkova. País, año y duración: Rusia, 2009. 25'. Información adicional: Magnífico documental para el canal ruso Cultura. El programa vincula, como ya hiciera Elías Canetti en El otro proceso de Kafka su compromiso y rupturas con Felice Bauer como un proceso ante el que tuvo que comparecer. Entre imágenes de El proceso de David Jones y pinturas de Magritte, Munch o dibujos de Escher o del propio Kafka, entre otros, el documental relaciona aspectos de la obra de Kafka con las Escrituras y a determinados personajes de sus obras con personajes reales, como el abogado Huld con Hermann Kafka.

BIBLIOGRAFÍA

ABBACNANO, N., Historia de la filosofia, 6 vols., Madrid, Sarpe, 1988.

ADDISON, J., Los placeres de la imaginación y otros ensayos, ed. de Tonia Raquejo, Madrid, Visor, 1991.

ARISTÓTELES, Poética, Madrid, Editora Nacional, 1984.

ASSUNTO, R., Naturaleza y razón en la estética del setecientos, Madrid, Visor, 1989.

BALBUENA, M. C., «El universo kafkiano en el cine: a propósito de "The Trial", de Orson Welles», en Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana, ISSN 1578-9438, núm. 4, 2004, págs. 181-204.

BARTHES, R., Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1973.

BAUDRILLARD, J., La ilusión y la desilusión estéticas, Caracas, Monte Ávila, 1997.

- y MORIN, E., La violencia del mundo, Barcelona, Paidós, 2004.

BENJAMIN, W., «Dos iluminaciones sobre Kafka: Una carta sobre Kafka y construyendo la muralla china», Imaginación y sociedad. Iluminaciones I, Madrid, Taurus, 1988.

- «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte», Sobre el programa de la filosofia futura y otros ensayos, Caracas, Monte Ávila, 1961.

BERARDI, E, «Patologías de la hiperexpresión», en Archipiélago, 76, págs. 55-63.

Biblia de Jerusalén Ilustrada, Bilbao, IDesclée de Brouwer,1972, pág 202.

BLÁZQUEZ, F., Marcel, Madrid, Del Orto, 1995.

BROCH, A., «Relaciones de verosimilitud y antifinal narrativo en la obra de Franz Kafka», en Camp de l'arpa, núm. 63, mayo de 1979.

BROD, M., Kafka, Madrid, Alianza, 1982.

BURGUESS, J., «Introducción», en R. Warner, Aeródromo, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

BuzzATi, D., Los siete mensajeros, Madrid, Alianza, 1995.

- El desierto de los tártaros,'Madrid, Alianza, 1990.

- «Consulta al médico», en Las noches dif ciles, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

CALVO GONZÁLEZ, J., «Jan Patocka y la Carta 77. Antropología fenomenológica crítica y activismo de los derechos humanos», en Contrastes. Revista Internacional de filosofía, vol. IX (2004), págs. 41-58.

CAMUS, A., El mito de Sísifo, Madrid, Alianza, 1988.

CANETTI, E., El suplicio de las moscas, Barcelona, Mario Muchnik, 1994.

La provincia del hombre, Madrid, Taurus, 1986.

- El otro proceso de kafka, Madrid, Alianza, 1983.

CARMONA, R., Cómo se comenta un texto flmico, Madrid, Cátedra, 2005.

CASALS, J., El Expresionismo, Barcelona, Montesinos,1982.

CASAS, Q., David Lynch, Madrid, Cátedra, 2007.

CiTATi, P., Kafka, Madrid, Cátedra, 1993.

CORTÉS, J. M., Orden y caos, Barcelona, Anagrama, 1997.

- «Alfred Kubin: sueños de un vidente», A. Kubin, Sueños de un vidente, Valencia, IVAM, 1998.

DOSTOIEVSKI, F., El doble, Madrid, Alianza, 1996.

ECHAZARRETA, C. y ROMEA, C., Literatura universal a través del cine II, Barcelona, Horsori, 2007.

FELLMANN, F., Fenomenología y Expresionismo, Barcelona, Alfa, 1984.

FISCHER, E., Literatura y crisis de la civilización europea. Kraus, Musil y Kafka, Barcelona, Icaria, 1984.

FREUD, S., «Lo siniestro», en Sonia Bueno y Marta Peirano (eds.), El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres, Madrid, Impedimenta, 2009.

GADAMER, H. G., La herencia de Europa, Barcelona, Península, 2000.

GANDELMAN, C., «Franz Kafka corno dibujante expresionista», en Cuadernos internacionales de de historia psicosocial del arte, núm. 3, 1983, págs. 45-69.

GócoL, N., Historias de San Petersburgo, Madrid, Alianza, 1998.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. M., La máquina burocrática, Madrid, Visor, 1989.

GONZÁLEZ SUBIRÁ, J. F., Aprender a ver cine, Madrid, Rialp, 2007.

GRAS BALAGUER, M., «Entrevista con Mario Muchnik, editor de Canetti en España», en Camp de l'arpa, núms. 103-104, septiembre-octubre de 1982.

GROSS, R., Critical essays on Franz Kafka, Boston, G. K. Hall & Co., 1990.

HAYMAN, R., Kafka: biografía, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

HEIDEGGER, M., El ser y el tiempo, México, ÉCE, 1991.

HoFFMANN, W., Los aforismos de Kafka, México, FCE, 1979.

HoFMANNSTHAL, H. von, Carta de Lord Chandos, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1981.

JANOUCH, G., Conversaciones con Kafka, Barcelona, Destino, 1997.

KAFKA, F., «Descripción de una lucha», en Obras Completas III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

- Gesammelte Werke, Frankfurt, Fischer, 1996.

- Obras completas, Barcelona, Teorema, 1983.

- Obras completas, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

- La muralla china, Madrid, Alianza, 1996.

- El proceso, ed. de Isabel Hernández, Madrid, Cátedra, 1994.

- El castillo, Madrid, Alianza, 1996.

- América, Madrid, Alianza, 1995.

- La metamorfosis, Madrid, Alianza, 1996.

- La condena, Madrid, Alianza, 1995.

- «Once hijos», La condena, Madrid, Alianza, 1995.

- «Un artista del hambre», La metamorfosis, Madrid, Alianza, 1996.

- «De la construcción de la muralla china», La muralla china, Madrid, Alianza, 1996.

- «Un artista del trapecio», La metamorfosis, Madrid, Alianza, 1996.

- «Descripción de una lucha», La muralla china, Madrid, Alianza, 1996.

- Carta al padre, Barcelona, Lumen, 1996.

- Diarios (1910-1923), Barcelona, Lumen-Tusquets, 1995.

- Aforismos, visiones y sueños, Madrid, Valdemar,1998.

Bestiario, Barcelona, Anagrama, 1990.

KOHOUT, P., Cabeza abajo, Barcelona, Pomaire,1974.

KRIEGEL, A., Los grandes procesos en los sistemas comunistas, Madrid, Alianza, 1973.

KUBIN, A., La otra parte, Madrid, Siruela, 1988.

- Sueños de un vidente, Valencia, IVAM, 1998.

KUNDERA, M., «En algún sitio, ahí detrás», en Quimera, núm. 7,1981.

- Los testamentos traicionados, Barcelona, Tusquets, 1994.

- La broma, Barcelona, Seix Barral, 1994.

LABARRÉRE, A. Z., Atlas del cine, Madrid, Akal, 2009.

LA RUBIA, L., Kajka: el maestro absoluto, Granada, Universidad de Granada, 2003.

- «El problema de la comunicación y el concepto de realidad en Descripción de una lucha: el compromiso kafkiano con la literatura», en E. Sánchez, Vanguardias y neovanguardias artísticas, México, Plaza y Valdés, 2003.

LA RUBIA, F., Alegorías de la voluntad, Madrid, Libertarias, 1996.

LUCARDA, M., «Civilización o barbarie: la individualidad acosada», en Camp de L'arpa, núms. 103-104, septiembre-octubre de 1982.

LYNCH, E., «La estrategia de Elías Canetti», en Camp de L'arpa, núms. 103104, septiembre-octubre de 1982.

MARCEL, G., «El espíritu positivista mata la dignidad personal», Feliciano Blázquez, Marcel, Madrid, Del Orto, 1995.

MFLVILLE, H., Bartleby, el escribiente, prólogo de Jorge Luis Borges, Barcelona, Bruguera, 1985.

- Bartleby, el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd, Madrid, Cátedra, 1993.

METZ Y WIESEL, Esperar a pesar de todo, Madrid, Trotta, 1996.

NABOKOV, V., Curso de literatura europea, Barcelona, B., 1997.

ORTEGA Y GASSET, J., La deshumanización del arte: ideas sobre la novela, Madrid, Castalia, 2009.

PALACIOS, M. F., Sabor y saber de la lengua, Caracas, Monte Ávila, 1986.

PATOCKA, J., Los intelectuales ante la nueva sociedad, Madrid, Akal, 1976.

- «Qué podemos esperar de la carta».

PLEBE, A., Qué es verdaderamente el Expresionismo, Madrid, Doncel, 1971.

PRINI, P., Historia del existencialismo, Barcelona, Herder, 1992.

PROTÁGORAS y GORGIAS, Fragmentos y testimonio, Barcelona, Orbis, 1984.

RADDATZ, Fritz J., Lukács en testimonios personales y documentos gráficos, Madrid, Alianza, 1975.

RADICE, L. L., El acusado Kafka, Barcelona, Icaria, 1997.

REYZÁBAL, M. V., Diccionario de términos literarios, I y II, Madrid, Acento, 1998.

RIAMBAu, E., Stanley Kubrick, Madrid, Cátedra, 1990.

ROBERT, M., Lo viejo y lo nuevo, Caracas, Monte Ávila, 1993.

- Franz Kafka o la soledad, México, FCE, 1982.

SARAMAGO, J., Todos los nombres, Madrid, Alfaguara, 1998.

SÁNCHEZ VIDAL, Luis Buñuel, Madrid, Cátedra, 2004.

SCHULZ, B., Obras completas, Madrid, Siruela, 1993.

- Ensayos críticos, Vigo, Maldoror, 2004.

SIEBERS, T., Lo fantástico romántico, México, FCE, 1989.

TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1992.

ToDORov, T., Introducción a la literatura fantástica, México, D.F., Coyoacán, 2003.

TRíAS, E., Lo bello y lo siniestro, Barcelona, Ariel, 1992.

VASKES, L, «La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total», Estud.filos [onlinel, 2008, n. 38 [citado 2010-04-121, págs. 197-219. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo. php? script=sci_arttext&pid=S012136282008000200009 &ing=es&nrm =iso>.ISSN 0121-3628.

VÁSQUEZ, A., «Baudrillard. Cultura simulacro y régimen de mortandad en el sistema de los objetos», en Nómadas, julio-diciembre, núm. 016, UCM, Madrid, España.

VV.AA., El cine, Barcelona, Vox, 2006.

- Historia de la literatura alemana, Madrid, Cátedra, 1991.

WAGENBACH, K., Kafka, Madrid, Alianza, 1981.

- Franz Kajka. Imágenes de una vida, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

WALSER, M., Descripción de una forma, Buenos Aires, Sur, 1969.

- La guerra de Fink, Barcelona, Lumen, 2000.

WARNER, R., Aeródromo, Barcelona, Edhasa, 1988.

WEBER, A., «Der Beamte», Ideen zur Staatsund Kultursoziologie, Karlsruhe, G. Braun, 1927.

WEINBERG, H., The new novel in America (the kafkan mode in contemporary fiction), Ithaca, Cornell University Press, 1970.

WIESEL, E. y METZ, Esperar a pesar de todo, Madrid, Trotta, 1996.

ZGUSTOVA,'M., «Aspectes de la preséncia de Dostoievski a la literatura posterior», en Anuario de filología, núm. 8, 1982.

SOBRE LAS FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS

Muchas de las películas que aparecen en este estudio han sido imposibles de conseguir, por lo que nos hemos tenido que limitar a realizar un breve comentario sobre ellas o, simplemente, proporcionar los datos que hemos logrado conseguir. La mayoría de ellos han sido extraídos de las siguientes páginas web:

Academy of motion pictures arts and sciences: http://wwwdb.oscars.org:8100/servlet/impc.FilmTitleServlet

The internet movie database (IMDb): http://www.imdb.es/

AliMovie: http://www.allmovie.com/

Mosfilm: http://www.mosfilm.ru/

Filmaffinity:http://www.filmaffinity.com/es/main.html

CINeol: http://www.cineol.net/

Movies: http://www.movies.com/

Cinematografo.it (Cine data base): http://www.cinematografo.it/cinematografo_new/s2magazine/indexl.jsp?idPagina=12145

El prisionero: guía de episodios: www.quintadimension.com/article107.html

LEOPOLDO LA RUBIA

KAFKA Y EL CINE

LA ESTÉTICA DE LO *KAFKIANO* EN EL SÉPTIMO ARTE

BIBLIOTECA NUEVA

Índice

AGRADECIMIENTOS 9

CAPÍTULO I.—ENSAYO SOBRE KAFKA Y EL CINE 13

¿Es lo kafkiano cinematográfico? Una aproximación 13
Qué es lo *kafkiano* 17
Lo *kafkiano* en la literatura 57
El interés por lo *kafkiano* (Liblice, 1963) 67
¿Quiénes, cuándo y por qué se interesaron por un Kafka cinematográfico? 73

CAPÍTULO II.—PELÍCULAS SOBRE SUS OBRAS O BASADAS EN ELLAS .. 83

Películas sobre sus obras 83
El proceso (The trial). Dir.: Orson Welles (Francia, Italia, Alemania, Yugoslavia, 1962) 83
El proceso de Kafka (The trial). Dir: David Hugh Jones (Gran Bretaña, 1993) 103
El proceso de Kafka (Proces). Dir.: Agnieszka Holland y Laco Adamik (Polonia, 1980) 109
El castillo (Das Schloß). Dir.: Michael Haneke (Austria, 1996) .. 112
El castillo (Das Schloß). Dir.: Rudolf Noelte (Alemania, 1968) . 120
El castillo (Замок). Dir.: Aleksév Balabánov (Rusia, 1994) ... 125
Relaciones de clase (Klassenverhältnisse). Dir.: Danielle Huillet/ Jean Marie Straub (Alemania, 1983) 133
La transformación (Превращение). Dir.: Valeriy Fokin (Rusia, 2002) 138
La transformación. Dir.: Jan Němec (Alemania, 1975) 146
La transformación del Sr. Samsa (The metamorphosis of Mr. Samsa). Dir.: Caroline Leaf. (Canadá, 1977) 149
Metamorphosis (La transformación). Dir.: Jim Goddard (Gran Bretaña, 1987) 151
La pesadilla de Grégor Samsa. Metamorfosis. Dir.: Orbán Péter (Hungría, 2004) 153

La transformación. Dir.: Fran Estévez (España, 2004) 154
Informe para una academia. Dir.: Carlos Mira (España, 1975) .. 155
Kafka. Dir.: Steven Soderbergh (USA, 1991) 158
Description of a Struggle (Descripción de una lucha). Dir.: Tony Pemberton (USA, 1993) 161
Zoetrope (La colonia penitenciaria). Dir.: Charlie Deaux (USA, 2000) 171
Un artista del hambre (The Hunger Artist). Dir.: Tom Gibbons (USA 2002) 173
Human body (Menschenkörper). Dir.: Tobias Frühmorgen (Alemania, 2004) 174
Un médico rural (Inaka Isha). Dir.: Koji Yamamura (Japón, 2007) 177
Otros filmés basados en obras de Kafka 181
Linna. Dir.: Jakko Pakkasvirta (Finlandia, 1986) 181
Forvandlingen (La transformación). Dir.: Ivo Dvorak (Suecia, 1976). 182
La métamorphose (La transformación). Dir.: Jean-Daniel Verhaeghe (Francia, 1983) 182
La transformación de Franz Kafka. Dir.: Carlos Atanes (España, 1993) 183
América (Amerika). Dir.: Vladímir Michalek (República Checa, 1994) 183
La metamorfosis (The metamorphosis). Dir.: Charlie Ramos (España, 1999) 184
Die Samsas. Dir.: Kirsten Peters (Alemania, 2000) 184
La transformación. Dir.: Claudio Posse (Argentina, 2007) 184
La colonia penal. Dir.: Raúl Ruiz (Chile, 1970) 185
K. (La colonia penitenciaria y otros dos relatos). Dir.: Shoja Azari (USA, Irán, Marruecos, 2002) 185
In the penal colony (La colonia penitenciaria). Dir.: Sibel Guvenç (Turquía, 2006) 186
Algunos otros cortos y filmes basados o inspirados por Kafka . 186

Capítulo III.—PELÍCULAS SOBRE EL INFLUJO DE LO *KAFKIANO* O QUE GUARDAN ANALOGÍAS CON LO *KAFKIANO*. PELÍCULAS DE AMBIENTE EXTRAÑO, TÉCNICAS Y TEMÁTICAS ALEDAÑAS A KAFKA 191

Furia (Fury). Dir.: Fritz Lang (USA, 1936) 191
El ángel exterminador. Dir.: Luis Buñuel (México, 1962) 194
Postava k Podpírání. Dir.: Pavel Juráček y Jan Schmidt (Checoslovaquia, 1963) 198
La muerte de un burócrata. Dir.: Tomás G. Alea (Cuba, 1966). 202
¡Qué dulce es morir así! (Il fischio al naso). Dir.: Ugo Tonazzi (Italia, 1967) 206
El prisionero (The prisoner). Dir.: Don Chaffey, Patrick Mcgoohan y Peter Graham Scott (Gran Bretaña, 1967) 211

El prisionero (The prisoner). Dir.: Nick Hurran (USA, 2009) 221
La confesión (L'aveu). Dir.: Costa-Gavras (Francia/Italia, 1970) .. 227
Detenido en espera de juicio (Detenuto in attesa di giudizio). Dir.: Nanny Loi (Italia, 1971) 229
La audiencia (L'udienza). Dir.: Marco Ferreri (Italia, 1971) 233
Bartleby. Dir.: Anthony Friedman (Gran Bretaña, 1972) 237
Bartleby. Dir.: Jonathan Parker (USA, 2001) 243
La cabina. Dir.: Antonio Mercero (España, 1972) 248
La ciudad de la libertad (Traumstadt). Dir.: Johannes Schaaf (Alemania, 1973) 252
El desierto de los tártaros (Il Deserto dei Tartari). Dir.: Valerio Zurlini (Italia, 1976) 254
Cabeza borradora (Eraserhead). Dir.: David Lynch (USA, 1977) ... 261
Brazil. Dir.: Terry Gilliam (Gran Bretaña, 1985) 264
Tabarana Kathe. Dir.: Girish Kasaravalli (India, 1986) 269
A részleg (The outpost). Dir.: Péter Gothár y Gabor Kossuth (Hungría/Rumanía, 1995) 270
La muerte del Sr. Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu). Dir.: Cristi Puiu (Rumanía, 2005) 271

DOCUMENTALES Y PELÍCULAS SOBRE FRANZ KAFKA O SOBRE ASPECTOS BIOGRÁFICOS RELACIONADOS CON ÉL. CUADRO RESUMEN 277

BIBLIOGRAFÍA 279

Sobre las fichas técnicas de las películas 282

COLECCIÓN *BIBLIOTECA OTRAS EUTOPÏAS*

Últimos títulos publicados

Javier Escudero Rodríguez: La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza.

Antonio García Gutiérrez: Fijaciones. Estudios críticos sobre políticas, culturas y tecnologías de la memoria.

Kwang-Hee Kim: EÍ cine y la novelística de Juan Marsé.

Germán Gullón: La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900.

Rocco Mangieri: Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos.

Cristiná Tango: La transición y su doble. El rock y Radio Futura.

Manuel de lá Fuente Soler: Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política.

César Coca: García Márquez cánta un bolero. Una relectura en clave musical de la obra del Nobel colombiano.

Víctor Silva Echeto y Rodrigo Browne: Antropofagias. Las indisciplinas de la comunicación.

Giulia Colaizzi: La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual.

Gabriel Sevilla: El ‚modelo cruzada. Música y narrátividad en el cine español de los años cuarenta.

Andrea Goin: Aspectos polifónicos del discurso lírico.

Santiago Juan-Návarró y Joan Torres-Pou: Memoria histórica, género e interdisciplinariedad. Los estudios culturales en el siglo XXI.

Virgilio Tortosa (Ed.): Re-escrituras de lo global. Tradúcción e interculturalidad.

Fernando R. Contreras: Sociedad interconectada, cultura desconectada.

José Luis Campos García: Cuando la música cruzó la frontera digital. Aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical.

Antonio García Gutiérrez: La identidad excesiva.

Juan Antonio Palao Errando: Cuando la televisión lo podía todo. Quien sabe donde en la cumbre del Modelo Difusión.

Virgilio Tortosa (Ed.): Mercado y consuno de ideas. De industria a negocio cultural.

Leopoldo La Rubia: Kajka y el cine. La estética de lo kafkiano en el séptimo arte.

* (D) nombre del documental o (FB) ficción biográfica.

Cine y literatura han colaborado estrechamente con desigual resultado. Grandes textos literarios dieron lugar a mediocres filmes, mientras que mediocres textos se convirtieron en notables películas. Lo cierto es que son muchos los filmes basados en obras de los grandes clásicos (Shakespeare, Dostoievski, Verne). Sin embargo, la influencia de Kafka en el cine es doble, y ahí radica la originalidad de este trabajo, pues no solamente son numerosas las películas y cortos basados en la obra y vida del escritor checo *(El proceso, El castillo, La metamorfosis)*, sino que ese mundo extraño y laberíntico que Kafka concibiera, conceptualizado bajo la denominación de *kafkiano,* se ha convertido en una categoría inspiradora inagotable de numerosísimas obras literarias y cinematográficas como *La audiencia*, de Ferreri (1971), *El desierto de los tártaros*, de Zurlini (1976) o *Brazil*, de Gilliam (1985).

Leopoldo La Rubia es doctor en Filosofía por la UNED, donde defendió su disertación *El laberinto kafkiano* (Premio Extraordinario de Doctorado). Es licenciado en Filosofía por la Universidad de Granada y filósofo asesor. Ha sido profesor-tutor de la UNED, docente e investigador en la Universidad Autónoma de Zacatecas (México) y en la Facultad de Educación y Humanidades de Ceuta. Actualmente es profesor de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Granada. Ha publicado en numerosas revistas de ámbito nacional e internacional y es autor de *El lado oscuro* (1997), *El extraño mundo de un hombre gris* (2000), *Kafka: el maestro absoluto* (2002), *Kafka* (2011); coordinador de *Gógol y su legado* (2004), *Dalí: excéntrico concéntrico* (2006) y *Arte y geometría* (2010).

BIBLIOTECA OTRAS EUTOPÍAS

ISBN: 978-84-9940-186-7

9 788499 401867

BIBLIOTECA NUEVA